que sais-je ?

LA MUSIQUE ANGLAISE

HENRY DE ROUVILLE

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

QUE SAIS-JE ?

La musique anglaise

HENRY DE ROUVILLE

OUVRAGES DE TECHNIQUE MUSICALE
PUBLIÉS AVEC LE CONCOURS DE
NORBERT DUFOURCQ ET MARCELLE BENOIT
Docteurs ès Lettres

Olivier ALAIN, *L'harmonie.*
Marcelle BENOIT, *Les musiciens du Roi de France.*
Jean-Claude BERTON, *La musique tchèque.*
Marcel BITSCH et Jean BONFILS, *La fugue.*
Nanie BRIDGMAN, *La musique italienne.*
— *La musique à Venise.*
José BRUYR, *L'opérette.*
Bernard CHAMPIGNEULLE, *Histoire de la musique.*
Hélène CHARNASSÉ et France VERNILLAT, *Les instruments à cordes pincées.*
Michel CHION, *La musique électroacoustique.*
Guy CORNUT, *La voix.*
Carl de NYS, *La cantate.*
— *La musique religieuse de Mozart.*
Norbert DUFOURCQ, *L'orgue.*
— *Le clavecin.*
Norbert DUFOURCQ, Marcelle BENOIT et Bernard GAGNEPAIN, *Les grandes dates de l'histoire de la musique.*
René DUMESNIL, *L'opéra et l'opéra-comique.*
Jacques FESCHOTTE, *Histoire du music-hall.*
Bernard GAGNEPAIN, *La musique française du Moyen Age et de la Renaissance.*
André GAUTHIER, *La musique américaine.*
Georges GOURDET, *Les instruments à vent.*
André HODEIR, *La musique étrangère contemporaine.*
— *Les formes de la musique.*
Raoul HUSSON, *Le chant.*
Rémi JACOBS, *La symphonie.*
Christiane LE BORDAYS, *La musique espagnole.*
Paul LOCARD, *Le piano.*
Alain LOUVIER, *L'orchestre.*
Armand MACHABEY, *La notation musicale.*
— *La musicologie.*
— *La musique de danse.*
Lucien MALSON, *Les maîtres du jazz.*
R. MANCINI, *L'art du chant.*
Catherine MICHAUD-PRADEILLES, *L'organologie.*
Pierre MONICHON, *L'accordéon.*
Jean-François PAILLARD, *La musique française classique.*
Marc PINCHERLE, *Les instruments du quatuor.*
— *Le violon.*
Félix RAUGEL, *Le chant choral.*
Frédéric ROBERT, *La musique française au XIX^e siècle.*
Claude ROSTAND, *La musique française contemporaine.*
— *La musique allemande.*
François SABATIER, *César Franck et l'orgue.*
Robert SIOHAN, *La musique étrangère au XX^e siècle.*
Marcelle SOULAGE, *Le solfège.*
Rémy STRICKER, *La mélodie et le lied.*
Jean de VALOIS, *Le chant grégorien.*
Jean-Paul VANDERICHET, *Les instruments de percussion.*
Jean VIGUÉ et Jean GERGÉLY, *La musique hongroise.*

ISBN 2 13 039115 x

Dépôt légal — 1re édition : 1986, janvier

© Presses Universitaires de France, 1985
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

A la mémoire d'Alfred Deller

INTRODUCTION

Etonnante et merveilleuse Angleterre ! Après s'être détachée du continent, il y a neuf mille ans environ, elle s'est, envers et contre tout, forgé une âme et un art de vivre qui nous surprennent souvent et dont, au gré de l'histoire, nous raillons gentiment ou stigmatisons les aspects qui échappent à notre entendement.

Si l'Angleterre est pour les continentaux une source intarissable de surprises, c'est avant tout parce qu'il s'agit d'une île. L'insularité, en effet, est l'élément le plus caractéristique et le plus unificateur du vaste mélange de races qu'a connu ce pays. Les Ibères et les Celtes, qui, les premiers, ont principalement peuplé l'archipel avant que l'Empire romain n'en tente la colonisation systématique, lui ont donné des spécificités ethniques et linguistiques qu'il possède toujours aujourd'hui.

Mais dès le V^e^ siècle, les Gaéliques d'Ecosse et d'Irlande, comme les Bretons de Galles et de Cornouailles, commencent à subir les invasions des Saxons et des Angles, qui profitent du déclin de Rome. A partir du IX^e^ siècle, ce foisonnement de peuples à peine christianisés essuie les raids des Vikings, qui bouleversent l'échiquier racial, politique et économique de toute la région. Il a fallu l'action

conjuguée des peuples, du temps, et peut-être du climat, pour que l'Angleterre développe un tempérament « typiquement britannique », du moins aux yeux des étrangers, car ce qui semble un cachet national est la combinaison d'éléments disparates, longuement façonnés par les siècles.

L'Angleterre est un pays où le « génie du lieu » n'a rien perdu de sa vivacité au fil des âges, et dont la civilisation ne s'est jamais réduite aux seules « lumières de la ville », fussent-elles celles de Londres. Le peuple britannique est resté profondément attaché à l'expression individuelle et collective de ses idées et de ses croyances dans la vie quotidienne. Sans doute l'évangélisation précoce des îles a-t-elle contribué à signifier leur originalité première, et si la rupture d'Henry VIII avec Rome, en 1533, marque le début d'incessantes luttes religieuses dont les tristes échos nous parviennent encore, elle révèle également l'aptitude du pays à trouver une façon singulière de s'affirmer.

Toutefois, la Manche n'a pas toujours été un rempart pour l'Angleterre, et ce n'est qu'avec la conquête normande, au XI^e^ siècle, que le royaume commence à s'organiser, en dépit de nombreuses et longues guerres civiles. Il faut attendre la fin des deux guerres de Cent Ans, au milieu du XV^e^ siècle, pour qu'il ne soit plus une puissance continentale et qu'il devienne un vrai pays, divisé certes, mais insulaire. Auparavant, les contacts commerciaux et culturels avec le continent, qui n'ont jamais cessé contrairement aux apparences, n'ont pas toujours laissé au caractère national, particulièrement en littérature et en musique, l'occasion de s'exprimer réellement.

Tous ces éléments se sont fortement ancrés dans la mémoire britannique, viscéralement liée à la surprenante et millénaire vigueur de ses racines. Ayant résisté aux aléas de l'histoire, cet inéluctable dynamisme

habite une forme privilégiée de la civilisation britannique, sa musique.

Curieusement, si nul n'ignore aujourd'hui la grande influence de Shakespeare sur le théâtre, celle de Newton sur les sciences exactes et celle de Turner sur la peinture, bien peu sont ceux qui ont une idée de ce qu'est la musique anglaise, car l'Angleterre a longtemps souffert d'une méprisante réputation de pays sans musique, qui commence seulement à se lézarder.

Depuis une vingtaine d'années grâce au mouvement *rock*, et une décennie à cause du renouveau de la musique ancienne, le patrimoine sonore britannique entreprend de traverser le Channel. Le public français, en particulier, assez ahuri, découvre l'invraisemblable richesse d'une incessante création de dix siècles. Seul le support actif de l'audiovisuel a permis que nous accordions une place de choix à l'Angleterre, dans l'histoire de la musique.

L'évolution parallèle et souvent commune de la musique populaire et des formes les plus sophistiquées de l'art a peut-être empêché l'Angleterre de posséder des accents très familiers à nos oreilles. Nous ne pouvons donc que nous réjouir d'avoir aujourd'hui l'occasion de partir à l'aventure dans des domaines qui nous sont au moins aux trois quarts inconnus et dont les trésors, s'ils ne sont encore que de longues théories de noms et d'œuvres, ne mettront plus longtemps, espérons-le, à nous être révélés dans toute leur splendeur.

N.B. — L'astérisque renvoie au glossaire (p. 120). Abréviations utilisées pour indiquer des datations incertaines :

c. 1550 (*circa* = vers 1550) ;
fl. 1720 (*floruit* = en activité vers 1720).

CHAPITRE PREMIER

LA GENÈSE

Il est difficile de se faire une idée juste des origines de la musique anglaise, notre documentation reposant le plus souvent sur des sources rares, parfois uniques, maintes fois fragmentaires et presque toujours sibyllines. De plus, nos critères de jugement, en particulier notre sens du beau, n'ont guère de rapport avec ceux des premiers habitants de l'Angleterre, venus, en des temps peu favorables à l'éclosion des arts, d'horizons très différents.

Dans l'état actuel des recherches, il est impossible d'établir une chronologie musicale de l'Angleterre avant le IX^e^ siècle. Toutefois, il est vraisemblable qu'avant même la christianisation de l'archipel la musique a connu une fonction sociale essentiellement religieuse. A partir du VII^e^ siècle, la musique continue de n'être conçue que « Soli Deo Gloria », tant à l'église que dans le quotidien. Dans une civilisation de culture théocentrique, tous les thèmes d'inspiration et surtout l'amour, qu'il soit de Dieu ou de ses créatures, sont exprimés par la prière, le chant et la danse. La coexistence de ces trois éléments est une des rares choses dont on puisse avoir quelque certitude, à une époque où la musique britannique, encore très balbutiante, ne se distingue guère de celle du continent.

I. — L'évangile et l'épée, du V^e au XIII^e siècle

V^e-VIII^e siècle : Conversion de l'archipel au christianisme.
IX^e-XII^e siècle : Invasions scandinaves.
1066 : Début de la conquête normande.
1152 : Aliénor d'Aquitaine, divorcée d'avec le roi de France, apporte son duché en dot à Henry II Plantagenêt, et cause ainsi la première guerre de Cent Ans.
1213 : Grande Charte imposée par la noblesse.
1258-1259 : Traité de Paris. L'Angleterre reste vassale de la France pour l'Aquitaine, cause de la seconde guerre de Cent Ans.

1. **La monodie.** — A) *La monodie sacrée.* — Ce que l'on connaît le mieux sur la monodie anglaise, c'est l'interaction de ses sources sacrées et profanes, et celles de formes liturgiques venues du Moyen-Orient. L'action apostolique du bénédictin Augustin a permis, dès le VII^e siècle, la diffusion de principes rituels et musicaux dont Canterbury est devenu un centre florissant. En 747, le Concile de Clovesho (Kent) déclare que la liturgie doit être chantée selon les exemples écrits reçus de Rome, ce qui suggère une forme primaire de notation. Toutefois, quoique précocement en usage, le plain-chant n'a pas connu en Angleterre la magnificence d'écoles continentales comme celle de Saint-Martial, à Limoges.

L'Angleterre manifeste son originalité par l'existence de modifications locales du rite romain, dont la plus célèbre est celle établie à Salisbury, entre le XIII^e siècle et la Réforme. Le « rite de Sarum » est rapidement devenu populaire, rayonnant à travers tout l'archipel. Ses particularités liturgiques et ses traditions d'interprétation ont influencé la polyphonie sacrée en Angleterre jusqu'à nos jours.

Le drame liturgique a également joué un rôle important dans le développement de la monodie sa-

crée. D'expression à l'origine exclusivement latine, mais bientôt infiltré par des éléments vernaculaires, ce genre musical traite le plus souvent de la vie du Christ et surtout de Pâques, principale fête de l'année. Comme dans le dialogue *Quem queritis*, le plus ancien drame musical que nous possédions, chœurs et solistes se partagent les mélodies. A partir du XI^e^ siècle, certaines formes d'harmonie et d'accompagnement instrumental ont pu faire leur apparition, au moins à l'occasion de solennités particulières.

B) *La monodie profane.* — C'est un domaine mal connu, en partie à cause de sa transmission généralement orale. Les trouvères ont été les premiers à propager chansons galantes ou épiques importées par les Normands. La culture d'oïl et la tradition d'oc n'ont ainsi pas manqué de se concurrencer, lorsque Aliénor d'Aquitaine est montée sur le trône anglais. Les troubadours ont alors répandu un art poétique et musical méridional, brillant et sensuel, qui a sans doute freiné la naissance d'une pratique nationale en anglais.

2. **La polyphonie.** — A) *La polyphonie sacrée.* — Issue de l'existence parallèle ou conséquente de genres possédant ou non des natures et des noms semblables, entre le IX^e^ et le XV^e^ siècle, et souvent d'une région à l'autre, une extrême complexité d'approche ralentit la connaissance de ce domaine.

Les premiers exemples que nous ayons de polyphonie sacrée britannique sont contenus dans les recueils de Winchester, important centre de musique religieuse. L'*organum**, forme prisée en Angleterre dès le IX^e^ siècle, y est abondamment représenté. Vers 1100, un traité recommande l'écriture par mouvements contraires des parties, encore prônée de nos jours. Au début du XIII^e^ siècle, Walter Odington, le premier théoricien britannique intelligible, justifie l'emploi

alors très controversé sur le continent de l'intervalle de tierce.

Quoique assez répandu, le *conductus** ne se distingue pas des modèles français de l'Ecole de Notre-Dame, à Paris, et reste d'écriture assez fruste. Le *discant**, par contre, est une forme typiquement britannique, dès la fin du XIII^e siècle, un modèle du genre étant le bel *Israël es tu rex David* de Worcester, ville qui est aussi l'une des principales origines du motet anglais. La nature du motet a considérablement évolué au cours du Moyen Age, mais il est resté d'expression latine, atteignant parfois une étonnante sophistication, comme le *O regina glorie* conservé à Oxford.

L'Angleterre est la patrie du *faburden**, en vogue au XV^e siècle, mais d'origine ancienne, qui semble légèrement différent du faux-bourdon continental. Ce genre diversifié nous vaut de belles pièces comme la version de Sarum du *Vos qui secuti estis me*. Les rares relations qui nous sont parvenues de la pratique musicale religieuse avant les guerres de Cent Ans nous permettent de constater l'effervescence des abbayes, surtout bénédictines, qui ont expérimenté une musique très savante, plus portée vers la spéculation intellectuelle que vers la création pratique.

B) *La polyphonie profane.* — C'est un archidiacre gallois de la fin du XII^e siècle qui nous renseigne sur ce sujet obscur dans deux traités. Il constate la supériorité de la musique irlandaise, et parle d'un chant polyphonique, en Ecosse, « à autant de parties qu'il se trouve de chanteurs ». Apparu avant 1150, le *gymel** était considéré au XV^e siècle comme l'un des deux *modi anglicorum*, avec le *faburden*. Cette forme d'écriture en tierces parallèles, comme dans l'*Hymn to St Magnus*, préfigure le contrepoint.

C'est d'environ 1240 que date la première œuvre anglaise significative, *Sumer is icumen in*. Ce petit bijou bucolique en différents dialectes se présente sous forme d'un canon perpétuel à 4 voix, accompagné par une double basse obstinée.

3. **La musique instrumentale.** — Si un théologien du XII^e^ siècle réprouve l'extrême complexité du chant d'église et la recherche d'une sensualité pernicieuse par l'emploi des instruments pendant les cérémonies, hors des lieux de prière, la musique instrumentale joue un rôle important dans la vie quotidienne, comme en témoigne une nombreuse iconographie. Indépendants ou attachés aux grands de leur monde, les *minstrels* accompagnent le chant et la danse à la harpe ou à la vielle, pratiquant librement l'improvisation, et soutenant parfois un *planctus*, lamentation sur la mort d'un haut personnage.

L'activité cosmopolite des *minstrels* confère peu d'originalité à la production anglaise, fonctionnelle avant tout. Passés maîtres dans l'art de préluder ou de suivre les évolutions des danseurs, mesurées par la complexité des pas, ces musiciens s'installent dans un certain conformisme, sans faire œuvre personnelle, Le choc de la seconde guerre de Cent Ans va remettre en question la nonchalance de la musique anglaise.

II. — La seconde guerre de Cent Ans

Cette période de troubles a révélé l'Angleterre à elle-même, la tirant progressivement d'un monde hérité de l'Empire romain, et l'obligeant à ne plus se contenter d'un exil à la lisière de l'Europe. Le XV^e^ siècle est pour elle une époque d'éclatement et de transition, dont la musique va faire une heure de gloire qu'obsédés par l'idée reçue de la supériorité de la Renaissance sur

le Moyen Age et par celle non moins fausse de progrès dans l'histoire des arts, nous ignorons encore.

1. Le XIV[e] siècle et ses audaces.

1309 : Rôle politique croissant du Parlement.
1328 : L'Ecosse est reconnue indépendante, après une longue guerre d'usure.
1337-1396 : Première période de guerre.
1348-1349 : La peste noire tue 1,5 million d'Anglais, soit un tiers de la population.
1381-1382 : Soulèvement des travailleurs.

A) *La musique d'église.* — L'élément le plus frappant de l'époque est la conscience qu'ont eue les musiciens d'assister à la création d'un langage « inouï », connu sous le nom d'*Ars Nova*, qui se singularise par un flamboiement des rythmes, illustré dans l'œuvre de Guillaume de Machaut. En Angleterre, le système de notation, qui permet des combinaisons savantes de valeurs de notes plus ou moins longues dans différentes voix, nous est assez bien connu dans le domaine sacré, parce qu'il nous a été conservé dans plusieurs collections.

Le motet, dont un bel exemple est le *Civitas nusquam conditur* en hommage au roi saint Edward le Confesseur, conserve une place importante dans la production religieuse, alors que le *conductus* disparaît. Dans le motet, la forme *rondellus** continue à introduire de brillantes imitations, comme dans *Thomas gemma Cantuariae* en hommage à saint Thomas Becket. Le *discant* évolue vers une grande flexibilité qu'illustre la prière à la Vierge *Singularis laudis digna*, exhortation à la paix en pleine lutte armée. Ce n'est que vers 1340, avec un retard un peu « provincial », que l'Angleterre adopte une forme de motet *isorythmique** alors désuet sur le continent, dont *Doleo super te* est un modèle intéressant.

B) *La musique profane.* — Nous n'en savons presque rien avant la fin du XIV^e^ siècle, les manuscrits étant rares, en mauvais état, et pauvres de qualité. L'Angleterre s'adapte lentement, avec conservatisme, aux courants nouveaux du répertoire profane, alors que sa musique sacrée est résolument porteuse d'insolite.

2. Le XV^e^ siècle flamboyant.

1415-1453 : Seconde période de guerre.
1420 : Henry V, virtuellement roi de France.
1431 : Exécution de Jeanne d'Arc à Rouen.
1453 : Fin de la guerre (l'Angleterre conserve Calais jusqu'en 1558).
1455-1485 : Guerre des Deux-Roses (la blanche d'York et la rouge de Lancastre), dont profite finalement Henry VII Tudor.

Quoique précipitée d'un conflit européen dans une guerre civile, l'Angleterre est sortie renforcée de trois siècles de crises. Un Etat structuré est né, la monarchie étant soutenue par une certaine idée de nation, par une société dynamique, par une marine et une armée modernes, et par la certitude qu'elle peut s'imposer désormais comme observatrice privilégiée des événements continentaux.

A) *John Dunstable (c. 1390-1453).* — Alors que l'Angleterre est vainqueur de la France, naît le premier musicien anglais de premier plan, dont la mort va coïncider avec la fin traditionnellement admise du Moyen Age. Dunstable est le lien privilégié entre deux époques, au moment où l'Occident, précédé par l'Italie, découvre qu'il n'est pas seul au monde, voit vaciller ses plus solides convictions, et entre dans les Temps modernes.

« Musicien, mathématicien, astronome », comme l'indique une épitaphe, Dunstable, dont nous ne

savons pas grand-chose, a sûrement été en contact avec le continent, au service du duc de Bedford, régent de Paris, car la majorité de son œuvre est conservée hors d'Angleterre. De nombreux traités du XV^e^ siècle reconnaissent à la musique franco-flamande une grande supériorité, grâce à l'influence de Dunstable, et l'un d'entre eux le traite de *primus inter pares*, fait d'autant plus notable que les Anglais « continuent à utiliser un seul et même style de composition, ce qui montre une grande pauvreté d'invention ».

Une soixantaine de partitions au moins est attribuée à Dunstable, qui écrit aussi bien dans le genre isorythmique *(Specialis Virgo)*, sur une simple base de plain-chant *(Regina celi)*, dans le style de la *ballad** *(Descendi in ortum meum)*, ou d'une façon déclamatoire *(Quam pulcra es)*. Varié, synthétique, d'une grande pureté, favorisant consonances et les lignes sobres, le langage de Dunstable fait de lui un « classique », et nous aide à franchir le pas des temps nouveaux.

B) *La musique sacrée.* — Traversée de courants divers d'origine locale, italienne ou française (on parle alors de *Contenance Angloise)*, à la fois audacieuse et prudente, l'école anglaise ne se réduit pas au seul Dunstable, et règne sur l'Europe. Leonel Power († 1445) est peut-être l'inventeur de la messe cyclique composée sur un seul thème, comme la Messe *Alma Redemptoris Mater*. Plus conservateur que Dunstable, Power a connu une très grande notoriété, justifiée par son emploi de motifs de Sarum et par l'art confondant de l'imitation et du rythme dont témoigne par exemple *Anima mea liquefacta est*. John Plummer (*c.* 1410-*c.* 1484), lui, est un maître de l'ornementation mélodique, exaltée dans *Anna mater matris Christi*.

A côté de musiciens restés anonymes ou dont il ne

reste rien comme Henry Abyndon, nous trouvons des compositeurs comme John Pyamour, un certain Forest, ou le théoricien John Hothby, installé en Italie, à qui l'on doit la diffusion sur le continent de nombreuses œuvres anglaises. L'*Ave Regina celorum* de Walter Frye (*fl.* 1450-1475), fort connu jusqu'en Hongrie, et la Messe *Dueil angoisseux* (sur une ballade de Binchois) de Johannes Bedyngham († *c.* 1460) sont, avec les œuvres de John Benet et le splendide *Gloria* à 5 de Pycard (*fl.* 1470), d'origine sûrement française, des exemples intéressants de contacts avec le continent.

C) *La musique profane.* — Si la musique sacrée du XV^e^ siècle nous est bien connue grâce, par exemple, à l'*Old Hall Manuscript* ou à l'*Eton Choir Book*, le répertoire profane ne lui cède en rien, avec l'*Egerton Manuscript*, importante source du *carol*, forme typiquement anglaise. Souvent destiné à la période de Noël, le *carol* est peut-être, sous sa forme religieuse, issu des drames liturgiques médiévaux sur les saints Innocents. Son sujet peut aussi être sentimental ou politique, comme *Owre King went forth to Normandy*, qui fait référence à la bataille d'Azincourt. La particularité du *carol*, dénigré jusqu'au siècle dernier, est de dissimuler une grande science d'écriture sous un aspect populaire. Il faut aussi rappeler l'existence d'une école anglaise sur le continent, surtout à la cour de Bourgogne, où l'œuvre de Dunstable a bien été diffusée, et où Robert Morton a composé des chansons gaillardes célèbres en leur temps. Quant à la musique instrumentale, tributaire de l'écriture vocale, elle est si pauvre que celle de la Renaissance semble être née *ex nihilo*.

D) *L'héritage.* — Sûrs de leur prééminence politique en Europe, les rois anglais ont pu, à l'instar des monastères médiévaux, ordonner le rôle social de la musique. La *Chapel Royal* fondée au XII[e] siècle, d'abord élément cultuel instable, dispose vers 1420 de quarante-cinq adultes, dont un maître de chœur et seize chanteurs, auxquels, en 1483, s'ajoutent huit enfants choristes, formant ainsi à la fois une institution fortement hiérarchisée et créant la plus importante tradition musicale d'Angleterre.

L'intérêt porté par les monarques à leur chapelle est créateur d'emploi et d'émulation au plus haut niveau. Sur le modèle royal, des prélats, des communautés religieuses ou des grands seigneurs multiplient les fondations musicales dans la province anglaise, avec des écoles de chant aux règles strictes, comme dans les *colleges* d'universités, à Oxford ou à Cambridge, offrant à leur pays un gage solide de résistance aux avatars de l'histoire et de pérennité, autant pédagogique que spirituelle et artistique.

CHAPITRE II

SOUS LES ORS DE LA RENAISSANCE

Moins ignorants au sujet du Moyen Age, nous comprenons aujourd'hui que le miracle de la Renaissance, préparé de longue date, est l'aboutissement d'une gestation parfois laborieuse. Vers le milieu du XV^e^ siècle, boutée hors de France, jetée dans la guerre des Deux-Roses, l'Angleterre a dû attendre le règne Tudor pour connaître un réveil artistique. Lorsqu'elle rentre, un peu tardivement, en Renaissance, c'en est fait de son influence musicale en Europe, et la fabuleuse efflorescence de l'Age d'Or élizabéthain et jacobéen reste uniquement nationale. L'Angleterre élabore, refermée sur elle-même, le cadre d'un rituel musical encore actif de nos jours, sous la direction sourcilleuse mais éclairée des souverains Tudor.

Ceux-ci ont su profiter du grand mouvement humaniste de la Renaissance et s'entourer d'artistes excellents. Avec parfois un brin d'ostentation, ils ont fait des arts un instrument de leur politique, sans les laisser à la traîne d'événements houleux qui valent à l'Angleterre les plus beaux fleurons de l'anglicanisme. Leur exemple, imité avec moins de bonheur par les Stuart, était suffisamment bon pour durer : chez nos voisins d'outre-Manche, le dynamisme, c'est la tradition en marche.

I. — Les premiers pas de la Renaissance anglaise

Grâce à son retard sur le reste de l'Europe, l'Angleterre connaît une passionnante confrontation entre un Moyen Age superbement agonisant et une Renaissance adolescente. La musique anglaise s'éveille entre l'équilibre réfléchi du gothique « rayonnant » et l'irrationnel fantasque du style « flamboyant », vivifié par l'influence italienne.

1. L'Angleterre musicale avant la Réforme

1485 : Accession au trône des Tudor.
Début du XVI[e] siècle : Mouvement des *enclosures*, qui transforme les labours en pâturages et les petites exploitations en fermes clôturées.
1512-1514 : Guerre avec l'Ecosse et la France.

A) *La musique sacrée.* — Ferment de la musique d'église pendant longtemps, le *cantus firmus** n'a pas manqué, à la fin du Moyen Age, de scléroser un peu la création, qui s'oriente lentement vers la polyphonie, sorte d'application des sciences exactes à l'art des sons. L'harmonie devient plus verticale, les modulations et les altérations apparaissent, facilitant une écriture canonique savante, sous l'influence vivifiante de l'école franco-flamande (juste retour des choses).

Grâce à des documents plus nombreux car mieux conservés, la musique anglaise prend d'un coup des proportions épidémiques. Les musiciens de Dieu, au service de la liturgie, participent à l'éducation musicale et spirituelle du peuple. Ils nous ont laissé des motets et des messes par dizaines, contenus par exemple dans l'*Eton Choir Book*, et qui abandonnent de plus en plus le *cantus firmus* sacré pour des thèmes populaires ou originaux.

Une douzaine de compositeurs ont illustré de leur

musique les fastes architecturaux des églises d'Angleterre, aux jubés somptueusement décorés. A côté de William Horwood, on trouve Richard Hygons (*c.* 1435-1509), dont le *Salve Regina* utilise un motif de Sarum semblable au thème des Messes *Caput* de Dufay, Ockeghem et Obrecht, ce qui suggère une influence de Salisbury sur le continent. Maître de l'écriture chorale « fleurie », Walter Lambe était très populaire, tout comme John Brown, dont le contrepoint est aussi serré que plein de fantaisie. L'incontestable grandeur dramatique de la *Passio Domini in ramis palmarum* place Richard Davy (*c.* 1465-*c.* 1507) parmi les meilleurs musiciens de son temps. Quoique plus savants qu'expressifs, John Lloyd et Thomas Ashwell méritent aussi d'être redécouverts en Angleterre et connus en France.

Robert Fayrfax (1464-1521) est le premier musicien d'envergure de cette époque. Provincial, comme tous ses collègues (sauf Cornysh), il s'est fait un nom grâce à un contrepoint sobre et viril. De ses six messes, la Messe *Albanus* est la plus splendide, tandis que le motet *Aeternae laudis lilium* est un chef-d'œuvre d'élégance et de fluidité. Quant à Robert Wilkinson (*fl.* 1496-1515), dans son *Salve Regina* à 9, il donne une leçon magistrale de « bel canto » contrapuntique.

Encore inconnu des Anglais au début du XX^e^ siècle, John Taverner (*c.* 1490-1545) constitue le lien entre les époques Tudor d'avant et d'après la Réforme, période troublée qu'il a traversée sans trop d'encombres, bien qu'il ait dû se retirer, à la suite d'accusations de luthéranisme. Considérable et synthétique, son œuvre utilise parfois une chanson populaire comme thème, ainsi dans la Messe *Western Wynde* (sujet traité plus tard par Tye et Sheppard), dont il ennoblit le motif originel d'un contrepoint très orné, riche d'imitations. Plus sévère, la Messe *Gloria Tibi Trinitas* est à l'origine

d'une longue liste d'œuvres jusqu'à nos jours : dans le *Benedictus*, Taverner traite le thème grégorien, à partir des mots « in nomine (Domini) » avec un soin particulier et une infinie subtilité. Transcrit, arrangé, utilisé de mille façons, ce motif a servi de ferment à de très nombreuses pièces instrumentales appelées *In nomine*. Mais Taverner n'a peut-être jamais aussi bien montré son génie que dans les Répons pour les Mâtines de Pâques, *Dum transisset Sabbatum*, dont l'équilibre et le raffinement sont d'une ferveur spirituelle très prenante. Deux musiciens font aussi partie de cette école d'avant la Réforme, Nicholas Ludford, connu pour sa collection de sept Messes quotidiennes pour la Vierge, et Hugh Aston, dont le style très orné ne manque pas de grandeur.

B) *La musique profane*. — Très influencée par la France, la chanson reste assez archaïque, sauf lorsque William Cornysh († 1523), avec *A Robyn, gentyl Robyn*, Taverner, ou même Henry VIII, se plaisent à annoncer l'ère du madrigal. Le domaine instrumental demeure lui aussi pauvre et suranné, car l'improvisation est alors reine. Les pièces du *Mulliner Book* ou du *Fayrfax Book*, par exemple, montrent une grande influence de la musique vocale. Les œuvres un peu raides de John Redford ou Thomas Preston, font pâle figure à côté de l'étonnante Messe *In die Sanctae Trinitas* de Philip ap Rhys (*fl.* 1545-1560). Quelques pages profanes, des *Hornpipes** ou l'anonyme *My Lady Carey's Dompe* préfigurent brillamment les grands virginalistes élizabéthains.

Au domaine instrumental appartiennent aussi les *waits*, musiciens itinérants au service provisoire et casuel d'une ville, recevant beaucoup moins de considération sociale que les *minstrels* si recherchés du Moyen Age.

2. L'influence de la Réforme

1533 : Henry VIII, « chef suprême de l'Eglise d'Angleterre », rompt avec Rome.
1534 : L'Acte de Suprématie ôte au pape tout pouvoir religieux sur l'Angleterre.
1539 : L'Acte des Six Articles fixe les règles de l'Eglise anglicane et interdit la liberté d'opinion.
1553 : L'Acte d'Uniformité, puis le *Book of Common Prayer* anglais, radicalisent la Réforme anglicane vers le calvinisme.
1554 : Mary la Sanglante restaure le catholicisme et épouse le futur Philippe II d'Espagne.

La confusion des événements qui jalonnent le règne des premiers Tudor complique considérablement l'existence des musiciens anglais, condamnés à l'équilibrisme spirituel pour conserver leur poste et leur tête. La perspective d'élévation sociale (du petit choriste provincial au *Master of the Choristers* de la *Chapel Royal*), et la possibilité d'entrer à l'université, de devenir *batchelor* ou *doctor in music* afin d'occuper un rang égal aux membres du clergé dont nombre de musiciens font partie, est très amoindrie. Même si les monarques britanniques ont, traditionnellement, fait preuve d'indulgence envers leurs musiciens, il ne fait pas toujours bon être amené à composer une messe ou un *anthem**, tant l'atmosphère est lourde.

A) *La musique sacrée.* — Toujours menacée par l'intolérance religieuse et la violence politique, elle leur survit grâce à la décentralisation de son organisation. De nombreuses carrières se font en province, dont les cathédrales ont une réputation au moins égale à celle de la *Chapel Royal* (c'est plus encore le cas aujourd'hui). Protégés des soubresauts de la capitale, les musiciens ont surtout souffert de la suppression des monastères, qui a tué dans l'œuf l'orgue anglais. Les compositeurs écrivent généralement pour l'un ou l'autre culte, selon le sens du vent. L'apport de cette ère troublée est l'*anthem*, issu de l'*antiphon* médiévale, et fondé de façon assez libre sur des textes de la Bible anglicane. Il constitue encore le ferment principal de la création sacrée, en Angleterre.

Pourtant, en imposant partout le *Book of Common Prayer*, le pouvoir a singulièrement appauvri l'inspiration d'une génération de musiciens. John Merbecke a lavé un soupçon d'hérésie calviniste, après avoir été sauvé du bûcher par Henry VIII, en se faisant le champion d'un style syllabique et d'une écriture à quatre parties résolument verticale, censée rendre les textes sacrés plus accessibles

aux fidèles, mais son conformisme musical n'a guère résisté à la montée sur le trône de la despote éclairée qu'était Elizabeth I^re^.

Les compositeurs qui succèdent à Taverner sont d'une très grande qualité ou mieux encore, si l'on excepte le malheureux Robert Johnson, dont la musique exsangue donne une idée des ravages exercés sur l'Ecosse par le tyrannique réformateur presbytérien John Knox. Christopher Tye (*c.* 1505-*c.* 1572) est un magistral architecte des sons dans *Peccavimus cum patribus*, un fin technicien de la variation dans la Messe *Western Wind*, capable de combiner imagination et austérité dans l'admirable Messe *Euge bone*, mais aussi d'un raffinement presque excessif dans des anthems comme *Christ rising* ou son joyau, *I will exalt thee*.

Thomas Tallis (*c.* 1505-1585) est exceptionnel, tant par l'abondance que par la qualité proprement géniale de son œuvre. Musicien à l'imagination fertile, il compose, sous Mary Tudor, d'éblouissants motets latins comme *Gaude gloriosa mater*, qui témoigne d'une certaine sensualité de l'âme propre à la Renaissance anglaise. La tolérance bienveillante d'Elizabeth I^re^ pour les musiciens catholiques lui permet d'écrire des pages plus sévères tel *Derelinquat impius*, aux modulations très audacieuses. Mais Tallis est surtout connu pour ses fameuses *Lamentations of Jeremiah*, dont la concision est d'une efficacité expressive imparable, et pour le motet à 8 chœurs de 5 voix *Spem in alium*, impressionnant d'absolue maîtrise technique et d'écriture « spatiale ». Tallis a également laissé une foule d'hymnes, de motets *(Salvator mundi)* et d'*anthems (O Lord, give thy Holy Spirit)*, plus merveilleux les uns que les autres.

Osbert Parsley et John Blitheman sont encore aujourd'hui éclipsés par le prolifique John Sheppard (*c.* 1515-*c.* 1560), dont le contrepoint robuste s'élabore autour d'un matériau de plain-chant, avec autant de science que d'imagination, comme le prouvent ses Messes *Be not afraide* et *Western Wynde*, des motets et deux *services**.

William Mundy (*c.* 1529-1591) sort peu à peu de l'oubli, grâce à des œuvres comme le saisissant *Vox patris coelestis*. A côté de l'émouvant *Ave Maria* de Robert Parsons (*c.* 1530-1570), on trouve la tendresse un peu rude de Robert White (*c.* 1538-1574), élève, gendre et successeur de Tye à la cathédrale d'Ely. Ses *Lamentations* et ses motets *(Regina coeli, laetare)* ont une séduction qui vient en partie de son mépris total pour l'emphase, et du naturel expressif de son écriture.

B) *La musique profane.* — L'atmosphère inquiétante qui entoure la Réforme n'a guère permis l'élaboration d'un répertoire profane, mais des musiciens

comme Richard Edwards et Richard Farrant ont cependant eu une activité assez intense dans le domaine du théâtre, tandis que le public commence à pratiquer la « musique de chambre » (au sens originel du terme) vocale et instrumentale.

De Tye, nous avons vingt et un *In nomine* pour *consort** de 5 violes, de White six *Fantasias* à 4, et de Tallis, également auteur de quelques *partsongs**, des pages pour orgue qui n'approchent pas la qualité des *Hymns* de John Blitheman (*c.* 1525-1591). Le luth, qui commence à prendre de l'importance, tant pour l'accompagnement des voix que comme soliste, ne possède cependant pas encore de répertoire très personnalisé. Peut-être cela vient-il en partie du relatif mépris dans lequel sont tenus les instrumentistes, mis à part les organistes qui ont l'honneur du service de Dieu. Dans une société musicale organisée de façon hiérarchique, les musiciens qui ne chantent pas sont moins considérés que les domestiques, sauf s'ils sont des virtuoses de premier ordre. Ce n'est que sous le règne d'Elizabeth I^re^, qui « jouait très bien (du *virginal**) pour une reine », que de nombreux instrumentistes ont commencé à tenir un emploi plus respecté dans leur milieu.

Robert Parsons est sans doute le plus remarquable auteur profane de cette époque, car on lui doit de superbes *In nomine*, mais surtout *Pandolpho*, une bouleversante lamentation amoureuse pour voix et violes (ou luth), d'une richesse expressive rarement atteinte.

II. — La Reine Vierge et l'orgueil de la musique

1558 : Elizabeth Ire rétablit l'anglicanisme comme religion d'Etat et en accentue le caractère protestant (les 39 articles).
1587-1588 : L'exécution de Mary Stuart et la destruction de l'*Invincible Armada* espagnole contribuent au déclin du catholicisme anglais et à l'essor du puritanisme d'obédience calviniste.
1600 : Fondation de la Compagnie des Indes orientales.

Pendant cinquante ans, Elizabeth a régné, non sans difficultés mais sans partage, sur une Angleterre prospère et puissante, cristallisant autour de sa personne les aspirations d'un peuple exigeant la paix intérieure. Autoritaire, diplomate, nationaliste, d'une profonde indifférence spirituelle, la reine est aussi cultivée, passionnée de musique et de danse. Elle comprend très vite que les arts peuvent contribuer à son prestige personnel et à la gloire de son royaume. Mécène avisée, elle donne son appui à toutes les activités artistiques, et l'un de ses premiers actes de souveraine est la nomination du jeune musicien catholique William Byrd à la cathédrale anglicane de Lincoln. Lorsqu'elle monte sur le trône, pas un musicien, pas un poète, pas un dramaturge, pas un peintre n'est en activité qui n'ait dû sa carrière à l'Angleterre catholique, comme White et Parsons. Elizabeth va donc, adorée de son peuple, personnifier une nouvelle génération de créateurs, et incarner en quelque sorte l'âme de son pays jusque dans l'histoire des arts et des hommes.

1. **L'anglicanisme et sa musique.** — Déjà depuis longtemps présente dans la vie du peuple anglais, la musique prend, sous Elizabeth, des proportions endémiques, donnant à l'anglicanisme un surprenant éclat dont les rayons atteignent les provinces les plus reculées du royaume.

L'expression collective de la foi et la relative prudence du nouveau

pouvoir expliquent la parution, dès 1563, de recueils d'hymnes et de psaumes utilitaires, parmi lesquels, avec la participation de Tye et Sheppard, *The Whole Psalter* à 4 voix. Mais, très vite, Elizabeth se sent assez forte pour laisser leur liberté aux musiciens, sans chercher à leur imposer des canons esthétiques d'inspiration religieuse ou morale. Cette ouverture d'esprit différencie Elizabeth du snobisme de Christine de Suède ou de l'autocratie de Louis XIV, et explique sans doute la merveilleuse vitalité de ce que l'on n'appelle pas sans raison l'Âge d'Or élizabéthain.

La musique anglicane est avant tout l'expression sonore de la foi, et le prolongement de l'*Authorized Version* de la Bible et du *Book of Common Prayer*. Les offices principaux retenus par l'anglicanisme sont *Matins** et *Evensong**, la messe, quotidienne ou dominicale, n'ayant conservé, jusqu'à une date très récente, qu'un rôle secondaire.

Les offices anglicans sont régis par un cérémonial visuel, illustré par des processions d'entrée et de sortie du chœur et du clergé, avec des vêtements spécifiques à la paroisse, dont les couleurs accompagnent la liturgie. La notion d'espace est également capitale, l'office, très statique, se déroulant derrière le jubé qui sépare le chœur de la nef et sur lequel se trouve souvent l'orgue.

La Réforme anglicane, sans modifier réellement la place de la musique dans la liturgie, a permis une vaste transformation de l'écriture musicale, favorable à la compréhension des textes par les fidèles. Le contrepoint fleuri a laissé la place à une expression plus harmonique des mots et à des genres musicaux nouveaux. Le *Book of Common Prayer* de 1662 indique nettement, à la fin de l'*Evensong* : « Dans les chœurs et les lieux où l'on chante, ici prend place l'*anthem*. » L'*anthem*, expression collective de la foi et quintessence de la musique anglicane, a cependant très vite souffert de l'individualisme musical inspiré par la mode vocale italienne, sous forme de *verse anthem*.

Toutefois, surtout grâce à la nature et à l'éducation musicale de ses interprètes (cf. p. 105), la musique anglicane a su conserver, jusqu'à nos jours, une intégrité et une vigueur marquées.

Dominés par l'écrasante personnalité de Byrd (cf. p. 35), les musiciens anglicans, qui ont tous ou presque écrit aussi des motets latins et des madrigaux, sont encore mal connus chez nous, alors qu'ils constituent le matériau quotidien des offices, en Angleterre. Ami et collaborateur de Byrd, que ses motets *(Ad Dominum cum tribularer)* et ses *Lamentations* remplissaient d'admiration, Alfonso Ferrabosco I^er^ (1543-1588), membre d'une dynastie de musiciens originaire de Bologne, formé à l'école de Lassus, a été accusé de vol, de meurtre, et d'espionnage pour le compte d'Elizabeth. Sa musique,

sombre et tourmentée, d'une grande splendeur dramatique, laisse un peu dans l'ombre d'honorables musiciens comme John Mundy, fils de William, Edmund Hooper, Thomas Bateson, John Benet, John Amner et Thomas Ravenscroft, auteur d'un Psautier musical complet de pauvre facture.

Thomas Morley (*c.* 1557-1630), le musicien le plus actif de son temps, fait montre à l'église de plus de science que d'originalité, et des œuvres comme *De profundis clamavi* ou le *Service* funèbre *I am the resurrection* témoignent d'une inféodation très nette à Byrd. Beaucoup moins connu, John Ward (1571-1638) est beaucoup plus audacieux, surtout dans son *First Service*, aux dissonances hardies. Etonnamment prolixe dans le domaine de l'*anthem*, Thomas Tomkins (1572-1656) a manifestement consacré son œuvre à Dieu, tant sont convaincants les accents de *Out of the deep* ou du sublime *I heard a voice from Heaven.*

Thomas Weelkes (1576-1623) n'est pas très connu pour sa musique sacrée, mais son *Service for Trebles* (pour soprani) ou le madrigal spirituel *When David heard* sont de vraies pages d'anthologie. Peter Philips et Richard Dering, exilés « pour la foi catholique », sont à peine des musiciens anglais, tant leurs œuvres sont cosmopolites (*i.e.* italiennes). Orlando Gibbons (1583-1625) est l'un des plus purs génies de la musique anglaise. Non seulement il s'est consacré au seul culte anglican, mais il a conçu à son usage une langue à la fois très sobre et très fouillée. Un grand sens de la couleur, des lignes peu ornées, et une « allure » reconnaissable entre toutes ont valu à son *Short Service* d'être recopié trente fois de son vivant. Mais ce que Gibbons a donné de plus accompli et de plus humain sont ses *verse anthems (This is the record of John)* ou ses *full anthems (Lift up your heads)*. Il n'est pas une voix ou un instrument, dans l'œuvre sacrée de Gibbons, qui ne soit typiquement anglais, anglican, et ne regorge de simple ferveur.

2. **Les plaisirs de l'île enchantée.** — Expression joyeuse, sans retenue aucune du plaisir individuel et de la sensualité, la musique profane élizabéthaine est, pour les Anglais, une façon comme une autre d'échapper à l'angoisse de la mort, même si mille et un poèmes d'amour malheureux affirment l'implorer.

Comme en France et en Italie, le répertoire musical est fécondé par la poésie et le théâtre, trois arts dont presque rien ne permettait d'annoncer l'extraordinaire épanouissement. Il n'est pas un lord ou une jeune

bourgeoise qui ne sache chanter ou jouer du luth, sous Elizabeth. Le voyage en Italie est une obligation pour tout homme bien né (l'influence péninsulaire sera néfaste, anarchique, sous les Stuarts). Le moindre barbier possède toujours une *cittern**, pour permettre à ses clients d'attendre, et il faut se rappeler que la plupart des œuvres écrites à l'époque l'ont été pour des « amateurs ». Pour donner une idée de l'essor sans précédent que connaît l'Angleterre musicale sous la férule bienveillante d'Elizabeth, il suffit de rappeler quelques chiffres : entre 1530 et 1587 est paru un seul volume de musique imprimée. De 1587 à 1630, plus de deux mille œuvres ont été publiées en quatre-vingt-dix volumes, que les progrès de l'imprimerie musicale ont permis de multiplier.

Très souvent, les musiciens anglais sont à la fois auteurs, compositeurs et interprètes de leurs œuvres, ce qui explique en partie le grand nombre de poèmes « anonymes » et certainement la parfaite adéquation des notes aux mots, même chez des créateurs de second ordre. La collaboration poésie-musique est une constante de l'art anglais.

La musique profane élizabéthaine est une véritable caverne d'Ali Baba, dont les joyaux sont innombrables et souvent d'un éclat d'autant plus touchant qu'il est discret. La plupart des œuvres écrites sont *apt for the voices and viols*, les genres musicaux n'ayant pas toujours des frontières très définies, les adaptations, arrangements et transcriptions étant monnaie courante. Certains musiciens, comme George Kirbye, ont même réalisé des *contrafacta*, c'est-à-dire, sans substantiel changement de la musique, la transformation d'un texte sacré en poème profane ou vice versa. D'autres ont composé un type de madrigaux à la limite de la scène théâtrale et d'une saveur résolument populaire, les *Cries*. Gibbons, Weelkes et William Cobbold

(1560-1639), attirés par des textes savoureux dignes d'un reportage « sur le vif », ont illustré les *Cries of London*, Richard Dering (*c.* 1580-1628) les *Country* et les *City Cries*, qui sont un lien très fort entre la musique savante et ses racines nationales, toujours pleines de fantaisie, d'imagination et de non-conformisme.

A) *Le madrigal.* — En 1588, les *Psalms, Sonnets and Songs of Sadness and Piety* de W. Byrd constituent le premier recueil britannique de madrigaux. Parus une quarantaine d'années plus tard, les *Ayres and Falas** de John Hilton achèvent sans gloire une liste de soixante recueils. L'exemple, venu d'Italie, avait été donné par l'éditeur et chanteur Nicholas Yonge, dont la *Musica Transalpina* (1588) réunit des madrigaux italiens traduits en anglais, parmi lesquels certains d'A. Ferrabosco I^er^. Le public ayant fait fête à cette publication la transforme en révélateur d'une aspiration esthétique nationale, avec un enthousiasme juvénile et dynamique.

C'est à Morley que l'on doit en grande partie la floraison étonnante du madrigal, car il a traduit, arrangé puis édité les œuvres des autres, non sans synthétiser dans les siennes les styles français et italien. Dès 1601, il obtient de la reine le privilège d'éditer *The Triumphs of Oriana*, recueil de madrigaux destinés à célébrer la gloire d'Elisabeth qui se terminent sur « Long live faire Oriana », comme le volume italien *Il Trionfo di Dori* (1592) achevait ses pièces sur « Viva la bella Dori ». Les madrigaux qui constituent les *Triumphs* sont les « galops d'essai » des meilleurs musiciens du temps. Morley, qui, le premier, a utilisé le mot « madrigal », en 1594, a toujours été le défenseur des Italiens, et donne des exemples accomplis de ses idées dans *April is in my mistris face* ou dans le

cristallin *Miraculous love's wounding*. De nombreux musiciens, avec plus ou moins de bonheur, ont suivi les traces de Morley, comme Michaël Cavendish, Thomas Bateson, Nathaniel Patrick ou Thomas Vautor, compositeur délicieux.

Légers et plaisants, mélancoliques et douloureux les madrigaux de Giles Farnaby (*c.* 1563-1640), comme *Simkin said that Sis was fair*, côtoient le brûlant et austère *Retire my troubled thoughts* de John Ward ou l'exquis *Upon my lap* de Martin Peerson (*c.* 1571-1651). John Wilbye (1574-1638), qui, musicien d'un noble amateur, s'est retiré à la campagne pour devenir agriculteur, a peu composé, mais avec une rare perfection, comme en témoignent *Lady, when I behold* ou *Sweet honey sucking bees*. Les œuvres de John Farmer, Tomkins, John Bennet, Michaël East, ou même la bouleversante épitaphe enfantine qu'est *Sleep, fleshly birth* de Robert Ramsey (*fl.* 1612-1644) sont d'autres exemples divers et surprenants d'un genre inépuisable.

Les chansons italiennes de Dering sont aussi des madrigaux, mais elles semblent assez ternes, à côté des œuvres de Thomas Weelkes. Ce musicien séduit surtout par le naturel et la finesse harmonique de ses partitions, comme *Cease, sorrowes now* ou *Hark, all ye lovely saints above*. Quant à Orlando Gibbons, la plus exquise sobriété caractérise ses madrigaux, dont les plus beaux sont *Fair is the rose*, et surtout *The silver swan*, bulle de grâce près de s'évanouir qui laisse l'auditeur ébloui et songeur. Mais tous les musiciens de ce temps ne cèdent pas aux fascinations de la tristesse, et la plupart d'entre eux nous donnent des pages gaillardes, avec des textes à double sens et des onomatopées très explicites...

B) *Le « lute song » ou « ayre »*. — Nous avons une idée assez fausse de la « chanson au luth » et de l' « air de cour » anglais (les termes équivalents, en français), car ces œuvres sont faites pour que le chanteur s'accompagne lui-même, dans une salle de petite dimension, et non dans l'optique déformante du concert. C'est une musique à faire plus qu'à écouter, chez soi, assis à une table sur laquelle sont posées les parties vocales séparées (la « partition » ne date que du XVII[e] siècle) et la « tablature », système de notation pratique et propre en particulier aux instruments proches du luth comme la *cittern* ou l'*orpharion**. Le *lute song* est généralement une miniature pour une voix et luth, dont l'accompagnement crée l'atmosphère, de la tendresse pastorale à l'amour malheureux. Des instruments comme la flûte à bec ou la viole de gambe viennent parfois enrichir de leur couleur ces merveilles, qui sont presque toujours de forme strophique, à la façon des chansons populaires dont la vogue est aussi très grande.

Des chansons comme *The three Ravens* ou *Greensleeves* sont souvent d'une beauté comparable à des œuvres plus sophistiquées. Leur accompagnement est généralement improvisé. La qualité des poèmes d'*ayres* est assez souvent supérieure à celle des madrigaux, sans doute parce que la perception plus aisée des mots exigeait une versification plus raffinée. Il arrive aussi, chez Dowland par exemple, que certains *ayres* soient à plusieurs voix, la présence d'un instrument accompagnateur faisant la différence entre le *lute song* et le madrigal.

Le plus célèbre auteur d'*ayres* est sans aucun doute John Dowland (1563-1626). Virtuose du luth réputé dans l'Europe entière, cet Irlandais, après avoir été soliste à la cour de Danemark, s'est installé à Londres, où sa conversion au catholicisme lui a posé quelques

problèmes. La supériorité de Dowland sur ses collègues vient non seulement du parfait équilibre entre les mots et la musique, mais de la qualité intrinsèque de la partie de luth (la comparaison avec les Lieder de Schubert n'est certainement pas exagérée). Taciturne *(In darkness let me dwell)* ou carrément libertin *(Come again, sweet love doth now invite)*, Dowland est surtout le maître de l'élégie. *Flow my tears* a fait le tour de l'Europe sous mille et une formes vocales ou instrumentales, et constitue un des plus grands succès de l'histoire de la musique.

John Danyel (1564-1626) a laissé un des plus beaux exemples de *lute song* savant, *Can doleful notes*, dont l'audace harmonique et rythmique est bien éloignée des chansons simples et légères de Philip Rosseter ou Morley. Thomas Campion (1567-1620), lui, est l'auteur-compositeur de pièces sobres et douces *(Come, let me sound with melodie* et *The cypress curtain)*.

On trouve, chez John Bartlett, Thomas Ford, Robert Jones ou John Wilson comme chez Campion, cet humour triste tellement britannique, donnant l'impression que les larmes ont envie de danser, surtout lorsqu'une *lyra viol* (chez William Corkine) vient soutenir mélancoliquement le chant.

Mais on trouve aussi des productions moins caractérisées, comme *A Musicall Banquet*, intéressant recueil publié en 1610 par le fils de John Dowland, Robert, qui contient les plus célèbres airs anglais, français, italiens et espagnols du temps, parmi lesquels l'inévitable *Amarilli, mia bella* de Giulio Caccini. La tendance italienne du *lute song* est d'ailleurs défendue par John Coperario (*c.* 1570-1626), Anglais fasciné par l'Italie au point d'en changer de nom. Tels ses *Funeral Teares*, *Orpheus I am* de Robert Johnson (*c.* 1583-1633) rappelle la récitation dramatique du théâtre, comme les ayres très séduisants d'Alfonso Ferrabosco II (*c.* 1578-

1628), dont *Unconstant love* est un modèle de souplesse rythmique et de délicatesse.

Il faut enfin signaler deux styles particuliers d'*ayres*. Le *florid song* surornemente la partie vocale selon un modèle italien pas toujours propre à la langue anglaise, mais avec un incontestable brio, comme chez Robert Johnson ou Daniel Bacheler. Le *devotional song*, lui, est une méditation spirituelle privée, souvent austère et angoissée, tel l'anonyme *Miserere, my Maker*.

C) *Le consort song*. — Généralement laissé pour compte à cause de sa nature ambiguë, entre le *lute song* et la musique pour *consort* de violes, le *consort song* est pourtant une expression très originale de l'art élizabéthain. Que la voix plane sur les instruments, ou qu'elle s'incarne finement dans leur matériau, le chant du *consort song* fait beaucoup plus appel que l'*ayre* aux timbres graves, parvenant ainsi à une osmose avec les sonorités soyeuses des violes, auxquelles se joignent parfois la *bandora** ou la *cittern* (1).

De nombreux musiciens ont composé des *consort songs*, mais ni Nathaniel Giles, ni Edward Johnson ou Nicholas Strogers n'ont atteint la perfection des œuvres de Byrd ou de pièces anonymes comme *My little sweet darling* ou *Ah, silly poor Joas*, trésors d'émotion et de délicatesse.

D) *La musique et le théâtre*. — A peu près tous les dramaturges-poètes élizabéthains ont fait appel à la

(1) Etudiée en 1627 par F. Bacon, la *broken music* s'adresse à des ensembles d'instruments différents, mais sa nature reste discutée. En privé ou au théâtre, la « musique éclatée » met en œuvre de subtiles notions d'une réelle « orchestration », d'acoustique, et d'une ornementation très élaborée (domaine florissant en Angleterre et qui, en général, n'a pas encore été assez étudié).

musique pour illustrer leurs pièces, Hobbes, Lyly, Webster, mais aussi Ben Jonson, Marlowe, et bien sûr Shakespeare (cf. p. 117). Le théâtre, sous Elizabeth, est un mélange de drame, de musique, de chant et de danse, le tout présenté dans des costumes et décors somptueux, avec le concours de machineries complexes.

Ces spectacles très longs (souvent plus de trois heures), très prisés par la reine et par son entourage, sont servis par des maîtres de chapelle dirigeant leurs propres enfants choristes, comme Richard Farrant, ou des librettistes-compositeurs, tel Richard Edwards. Mais il s'agit encore d'une musique fonctionnelle, sans continuité dramatique, chargée de préluder aux scènes, d'annoncer les personnages, de déclencher les combats et les orages.

La pratique musicale anglaise au théâtre a été diffusée sur le continent (Allemagne, Hollande et Danemark) pendant près de trente ans, la peste ayant chassé de Londres une troupe entière, musiciens et jongleurs compris, en 1580.

E) *La musique instrumentale.* — C'est pendant la Renaissance que les instruments prennent une indépendance grandissante par rapport à la voix, se forgeant un répertoire propre.

a) *L'orgue et le virginal.* — La *voluntary*, genre typiquement anglican dans lequel Gibbons, Tomkins et John Lugge sont passés maîtres, est une improvisation destinée à de petites orgues (1 ou 2 claviers sans pédalier). La variation, exaltée par le virginal, utilise des chansons, traitées avec une extrême virtuosité, a reçu l'influence de l'Espagnol Antonio de Cabezón, venu à Londres en 1554. Les danses vont souvent par deux, comme la *Pavan and Galliard Dolorosa* de Peter Philips (*c.* 1560-1620). Les pages

descriptives sont poétiques (*The Fall of the Leafe* de Martin Peerson) ou gaillardes (*Up tails all* de Giles Farnaby). Des recueils manuscrits comme le *Fitzwilliam Virginal Book* ajoutent préludes, *In nomine* et *fantasias* à ces pièces souvent anonymes.

Si « Mother » Mary Brown fut la première femme-virtuose anglaise, John Bull (1562/1563-1628) fut le plus illustre soliste de son temps. Il est mort organiste à Anvers, où il avait émigré, sans doute pour des questions religieuses. Si on lui doit des *Salvator mundi* pour orgue à l'altière grandeur, de pétillantes *Piper's Galliards* ou la très difficile *King's Hunt* pour virginal servent parfaitement l'un des deux instruments auxquels Bull s'est exclusivement consacré.

b) *Le luth.* — Entre 1540 et 1620, la littérature du luth et d'instruments apparentés s'est enrichie d'environ deux mille pièces pour un ou deux musiciens, de qualité inégale, très rarement publiées à l'époque. Ce répertoire est dominé par les *fantasias* et les danses de John Dowland (*Pavan Lachrimae* ou *Frogg Galliard)*, dont la science polyphonique ne bride jamais l'imagination, ni l'humour la mélancolie. Si la délicatesse arachnéenne de l'écriture rappelle les miniatures signées Hilliard, elle suggère aussi une sorte de déchirure intérieure, que le musicien n'a pas voulu cacher dans *Semper Dowland, semper dolens*, curieux calembour du désespoir.

De nombreux compositeurs ont destiné des pièces au luth et à sa famille. Chef de file de l'Age d'Or, John Johnson a donné l'exemple d'un contrepoint sévère et souple. Son fils Robert, Daniel Bacheler, Francis Pilkington, Francis Cutting, le fin théoricien Thomas Robinson et Antony Holborne se sont, comme W. Byrd et P. Philips, mis au service d'un instrument qui n'a guère survécu à la Renaissance. Thomas Mace, dans son *Musick's Monument* (1676),

déplore la disparition progressive du luth au profit du clavecin, bien que le poste officiel de la Cour n'ait été supprimé qu'en 1777...

c) *La viole.* — La famille des violes a, de toute évidence, été l'objet d'une dilection particulière des musiciens anglais. Si la reine Victoria a décidé seulement en 1860 de se passer d'un violiste attitré, de la Renaissance à la fin du XVII[e] siècle, la viole a connu une vogue extraordinaire, demeurant l'instrument aristocratique face au violon méprisé, confiné dans l'accompagnement des danses.

En *consort*, la viole est à l'honneur, dans *In nomine* et *fantasias* signés par des Italiens comme les deux Ferrabosco ou Thomas Lupo, et par des Anglais comme l'italianiste Coperario, John Mundy, Morley, Tomkins, Gibbons, Ford, et surtout John Dowland, dont les *Lachrimae or Seven Tears* dominent leur époque. Mais la viole est aussi un instrument soliste mélodique autant qu'harmonique, ce que démontrent Alfonso Ferrabosco II, William Corkine, et John Maynard (1577-*c.* 1615). Dans *The XII Wonders of the World*, recueil de *lute songs* satiriques, il a introduit six *Lessons** pour viole et luth, dont trois en forme de suite de danses, chose rare à l'époque. Le volume s'achève sur sept *pavans* pour *lyra viol*, instrument très en vogue à l'époque.

Comme le luth et le virginal, la viole est un instrument « ès maisons ». Devenue une sorte de catalyseur de la sensibilité musicale britannique, elle a, par sa pratique privée, beaucoup contribué à sauver la musique anglaise, pendant les sombres années du règne de Cromwell.

III. — William Byrd (1543-1623)

Recouvrant tout le règne d'Elisabeth et les plus belles années de l'ère jacobéenne, la vie de Byrd est à la fois celle d'un musicien de génie et d'un artiste exemplaire de son époque. Des motets écrits, sous le règne de Mary, sur des motifs de Sarum à l'âge de quinze ans, aux œuvres de sa maturité, Byrd, évidemment influencé par son maître Tallis et les musiciens d'avant la Réforme, a su profiter d'esthétiques dépassées pour féconder un langage dynamique et moderne qui a tout de suite reçu la faveur du public. Savant et sensuel autant qu'imaginatif, Byrd est aussi un homme spirituellement engagé, qui prend publiquement fait et cause pour le catholicisme. Profitant de la protection royale et d'amitiés influentes, bien pourvu d'entregent, doué pour les affaires, procédurier, Byrd exerce avec habileté la stricte censure que lui permet un exorbitant privilège d'impression.

1. **L'église du cœur et celle du devoir.** — L'œuvre de Byrd, abondamment publiée par ses soins, nous est donc très bien connue. Elle se signale avant tout par un contrepoint solide, un art confondant de l'écriture chorale, et une subtilité harmonique imparable, dont la perle noire est la fameuse *false relation**, subversive et phosphorescente, qui fascine les mélomanes.

Pour le culte catholique, Byrd a taillé trois joyaux d'un inégalable éclat, les Messes à 3, 4 et 5 voix, ciselées chacune sur un thème. Leur unité de ton les distingue de nombreux motets étonnamment divers, comme le brillant *Atollite portas*, l'intime *Ave verum corpus* ou le tragique *Ne irascaris*. Même en admettant que Lassus n'ait jamais fait le voyage à Londres, en 1554, qu'on lui attribue, le cachet italien des motets latins de Byrd lui vient sans doute de son amitié avec

A. Ferrabosco I[er], et des nombreux ouvrages qu'il aurait échangés avec le Flamand Philipus de Monte en 1583.

Mieux diffusée car officialisée par la religion d'Etat, la musique anglicane de Byrd, avec des pages comme *From the depth of sin*, les *Litanies* ou les quatre *Services*, pour superbe qu'elle soit, ne possède cependant pas le supplément d'âme que Byrd a su donner à son église d'élection, même lorsqu'il use avec bonheur d'une même musique pour deux textes différents (*O Lord, give ear* et *Memento homo*).

2. **Byrd, ou l'esprit de la musique de chambre.** — D'une école dont il paraît le fondateur, au bénéfice de l'âge, Byrd est un des rares membres à avoir eu l'intuition de la musique de chambre comme une entité, et non comme un succédané profane de la musique d'église. Dans ses madrigaux, insouciants et joyeux *(This sweet and merry month of May)* ou douloureux *(Come, woeful Orpheus)*, Byrd imbrique tant les voix les unes dans les autres qu'elles n'ont pas d'existence propre.

Cette sensation d'absolu est plus notable encore dans ses nombreux *consort songs*. *Rejoice unto the Lord* est une chanson spirituelle, *Quis me statim* une musique de scène pour l'*Hippolitus* de Sénèque, *Lullaby, my sweet little baby* une admirable berceuse, et *Ye sacred muses* un émouvant hommage à Tallis (« Tallis est mort et se meurt la musique »), mais toutes ces œuvres ont en commun une espèce de fragilité qui touche et qui déconcerte, un peu comme ces ahurissantes volutes des cathédrales anglaises qui semblent devoir se dissoudre la seconde après, et résistent aux siècles.

Les *fantasias*, parmi lesquelles *Browning my dear*, les *In nomine* et les *Hymns* comptent parmi les pages

pour plusieurs violes les plus réussies de la Renaissance. Quant aux *fantasias*, préludes, *grounds**, variations, *pavans and galliards*, sans oublier des pièces descriptives comme *The Battle* ou des danses voluptueuses comme *Lavolta*, consacrées au virginal, ils montrent parfois un aspect caché de Byrd, truculent jusqu'à la frénésie.

Chapitre III

LA DÉCHÉANCE DORÉE DES STUART

La Reine Vierge à peine disparue, en 1603, il y a quelque chose de pourri au royaume d'Angleterre. Le fils de son ennemie mortelle, Mary Stuart, lui succède, réunissant non sans peine mais sans gloire les couronnes farouchement opposées d'Ecosse et d'Angleterre. James Ier, souverain absolu mais faible, cultivé mais peu artiste, puis Charles Ier, hypocrite et maladroit, contribuent par leurs défauts à la dégradation du prestige monarchique et, par la médiocrité de leur goût musical, au déclin d'un art qu'ils ne soutiennent que par tradition gouvernementale.

Libéré d'un pouvoir fort, le Parlement fait valoir ses prétentions politiques, laissant aux démons du puritanisme religieux et politique maintes occasions de sévir. Les orgues d'églises et les théâtres sont alors considérés comme splendeurs babyloniennes et idolâtres qu'il convient de détruire. Les luttes entre le roi et le Parlement, qui préfigurent les deux courants politiques de l'Angleterre actuelle et préparent les fondements de la monarchie constitutionnelle, ne favorisent en rien l'expression publique des arts, et la musique se réfugie dans les cercles privés, seuls havres de paix dans un pays déchiré par la guerre civile.

I. — Deux despotismes : les Stuart et Cromwell

1603 : Accession des Stuart au trône anglais.
1605 : Echec de la Conspiration des Poudres.
1620 : Premier exode des puritains vers les Amériques (sur le *Mayflower*).
1637 : Soulèvement des Ecossais, opposés à l'intégration anglaise et anglicane.
1642-1648 : Guerre civile entre « Cavaliers » du roi et « Têtes rondes » du Parlement, dont profite Olivier Cromwell.
1649 : Exécution de Charles I^er^.
1649-1658 : *Commonwealth* d'Angleterre et dictature de Cromwell.

1. **La musique fonctionnelle d'église.** — Il a été aussi difficile aux Stuart de succéder à Elizabeth I^re^ qu'à leurs musiciens de venir après les génies de l'Age d'Or. Il semble tout à coup que la musique anglicane, vidée de son sens, ne soit plus qu'une éblouissante coquille vide. Les talents honorables ne manquent pourtant pas, à cette époque.

Adrian Batten (*c.* 1590-1637), dont le style se rattache à la période précédente, est un des rares à incarner encore l'esprit de l'anglicanisme, avec *Hear my prayer* ou le quatrième *Evening Service*. William Lawes (1602-1645), lui, est un souple et vigoureux défenseur de l'italianisme ambiant, et dans ses œuvres les séductions de l'opéra remplacent la grande polyphonie chorale, mais les *Lamentations* ou *The Lord is my light* sont très réussis, dans le genre « spirituel mondain ».

William Child (1606/1607-1697), surtout connu pour son exceptionnelle longévité, témoigne encore, avec *Turn thou us* et ses *Services* d'une esthétique de compromis entre la Renaissance et le ton à la mode. Cette ambiguïté disparaît complètement ou presque avec Benjamin Rogers et Christopher Gibbons, dont

la filiation musicale avec son père n'est pas toujours évidente.

Les musiciens du temps se suffisent apparemment d'une production sobre et conformiste, dont *O Lord, let me know* de Matthew Locke (1621/1622-1677) et le très beau *O Lord, increase my faith* d'Henry Loosemore († 1670) sont d'excellents exemples. Les timides efforts pour exalter la finalité spirituelle de la musique à l'église, tentés en 1641 par John Barnard, qui publie son *First Book of Selected Church Music* n'auront pas de suite, mis à néant par la guerre civile. Les seuls musiciens de l'Ancien Régime qui ont, si l'on peut dire, survécu à l'exécution de Charles Ier, Peerson, Coperario et Tomkins, ne peuvent empêcher les « dix années d'un morne silence » (C. Burney) qui paralysent l'Angleterre. William Lawes est mort en royaliste au siège de Chester, Henry Cooke est devenu soldat (d'où son surnom, « Captain »), Benjamin Rogers s'est exilé à Dublin, et les musiciens au chômage pendant le Commonwealth forment une liste impressionnante, établie par Playford. A cause des hasards de l'histoire, l'Angleterre, dont la musique sacrée s'évapore en futilité, est aussi en train de manquer le rendez-vous de l'opéra.

2. **L'héritage : médiocre et inquiétant.** — Si le principal désastre connu par la musique anglaise au XVIIe siècle est le démantèlement des orgues, qui sont restées confidentielles pendant deux cents ans, les « méfaits » de la république cromwellienne se sont aussi exercés en empêchant l'Angleterre de créer, à partir du *masque*, un opéra national. C'est pourquoi, lors de la Restauration, le pays s'est trouvé sans réplique ni défense, face aux attaques de l'opéra italien, et il n'a pas manqué de succomber à ses charmes.

II. — Les paradoxes de la Restauration

1660 : Restauration des Stuart, sous la protection de Louis XIV.
1665 : Grande peste (environ 75 000 morts à Londres sur 460 000 habitants).
1666 : Grand incendie de Londres (plus de 13 000 maisons et 87 églises détruites, dont la cathédrale Saint-Paul).
1679 : L'« Habeas Corpus » interdit toute arrestation ou détention arbitraire.
1688-1689 : « Glorious Revolution » remplaçant un roi anglais de droit divin et catholique (James II) par un roi étranger de consentement national et calviniste (Guillaume III d'Orange, petit-fils de Charles I^{er} Stuart).

La Restauration des Stuart, comme son nom le dit, est le rétablissement d'une dynastie controversée, c'est-à-dire la remise en place plus ou moins bancale d'un système politique et d'une « devanture » suffisamment clinquante pour offrir l'illusion de la solidité. Le despotisme Stuart ne va résoudre aucun problème politique ou religieux de l'Angleterre, bien que Charles II, homme d'Etat avisé qui désire égaler la splendeur de Versailles tout en en recevant des subsides, ait fait preuve d'une relative tolérance. La révolution aristocratique de 1688-1689 va, par la suite, mettre en place un régime de type constitutionnel bien adapté au tempérament britannique mais pas à l'irlandais.

1. **La nouvelle musique de Dieu.** — Curieusement, la musique sacrée a profité du coup de semonce qu'a constitué la république cromwellienne. Le remplacement temporaire, sous l'effet du puritanisme, d'une musique savante par de simples hymnes, permet au répertoire religieux, une fois les troubles passés, de se remettre à l'heure esthétique de son temps. Charles II décide dès son retour de réorganiser la *Chapel Royal*, et confie à Henry Cooke, homme énergique, excellent

musicien, le soin de mettre son flair naturel et un budget substantiel au service du recrutement, à travers toute l'Angleterre, d'une nouvelle élite musicale. Sous l'impulsion de ce pédagogue hors pair, une étonnante génération va rendre un temps son lustre au royaume. Pelham Humfrey, John Blow, William Turner, Michael Wise et Henry Purcell font partie de ces enfants réquisitionnés pour faire de la *Chapel Royal* un modèle que l'on imite en province et que l'on admire à Versailles. Londres, devenue capitale d'un Etat centralisé qui s'ouvre au continent, devient aussi le pivot de l'activité artistique en Angleterre, la province, toujours très active, se contentant tout de même de suivre les exemples imposés par la Cour.

Véritable catalyseur de la Restauration musicale anglaise, Henry Cooke (*c.* 1615-1672) est d'ailleurs un créateur estimable, dont on peut noter le bel *O give thanks to the Lord, anthem* très typique de ce « chanteur à l'italienne ». D'autres compositeurs, tels Robert Creighton, Michael Wise (*c.* 1647-1687), auteur d'un expressif *The ways of Sion*, Henry Aldrich, connu pour ses arrangements anachroniques de Tallis et Palestrina, Thomas Tudway, champion du *florid verse anthem*, et Daniel Purcell, frère d'Henry, ont été sensibles aux modes continentales, sans réussir vraiment à les transcender pour créer un art national.

Pelham Humfrey (1647-1674) a peut-être étudié avec Lully, puisque Charles II l'a envoyé se perfectionner en France. Samuel Pepys, bourgeois et haut fonctionnaire londonien, dont le *Journal*, entre 1660 et 1669, est une inépuisable mine de renseignements, nous a brossé un savoureux portrait de cet extraordinaire musicien : « ... C'est un véritable « Monsieur », cérémonieux, plein d'assurance et de vanité, qui décrie tout et les talents de chacun, les siens exceptés. (...) C'est à vous en faire pisser ! » Sa prétention n'empê-

chait pas Humfrey d'être un créateur de tout premier ordre, au ton dramatique et sobre, à l'harmonie pénétrante, et combinant à la perfection la tradition chorale anglicane et la fantaisie vocale italienne. Ses *verse anthems*, *Have mercy upon us* et *Like as the hart*, émouvants et splendides, font amèrement regretter la mort précoce d'un musicien d'une telle envergure, dont le génie se retrouve d'une façon discrète mais féconde dans l'œuvre de son élève, Henry Purcell.

John Blow (1649-1708) a suivi la filière professionnelle de tous les musiciens anglais, mais est remarquable pour avoir tenu l'orgue de Westminster Abbey (1669-1680), en avoir cédé le poste à Purcell, avant de succéder à son élève à la mort de celui-ci (1695-1708). Sa musique pour la *Chapel Royal*, dont il fut le premier compositeur officiel, révèle un musicien extraordinaire. Ses *verse anthems* avec orchestre, dont le très italien *I beheld, and lo! a great multitude*, le bref *My God, my God*, ou les *Services* en *mi* et *sol* mineur, sont d'une éloquence d'autant plus grande qu'elle est sobre, concise. Quant au motet *Salvator mundi*, il a plus fait pour la gloire de Blow que tous ses chefs-d'œuvre réunis.

Le second XVII^e^ siècle Stuart est aussi celui du *devotional song*, dont le plus célèbre est signé Humfrey, *A Hymn to God the Father*, sur un poème de pénitence et d'espoir de John Donne. Henry Cooke, comme plus tard Purcell, a écrit des *Morning and Evening Hymns*, tandis que le médiocre Thomas Brewer est l'apôtre, dans ses œuvres, de variantes ornementales d'une rare vacuité. William Turner (1651-1740), musicien discret mais non négligeable, a composé, avec *Thus mortals must submit to fate*, une parfaite illustration du fameux *Pilgrim's Progress* de John Bunyan (1678), un grand classique de la

littérature spirituelle. Jeremiah Clarke (*c.* 1674-1707), qu'un déséquilibre mental a sans doute conduit au suicide, nous a donné, à l'instar de Daniel Purcell, un émouvant *solo anthem*, *How long wilt thou forget me ?*

2. **Plaisir et soulagement.** — La relative paix intérieure amenée par le rétablissement des Stuart, et le souci d'oublier les épreuves passées ont dirigé la musique profane anglaise vers une prolifération d'œuvres charmantes qui ne prétendent qu'au pur divertissement. Des amateurs se font connaître, comme Mary Harvey (lady Dering) ou Mary Burwell, auteur d'une méthode de luth, mais aucun n'atteint la notoriété d'Henry Lawes (1596-1662), dont les quatre cents chansons ont connu, après sa mort, une vogue méritée, surtout le dramatique *When thou, poor excommunicate*. Les recueils publiés par Playford donnent d'innombrables exemples de ces chansons délicates et peu profondes, dont *I pass all my hours* d'Humfrey et *The self-banished* de Blow sont, avec des airs de théâtre isolés, parmi les plus belles.

Alors, c'est aussi l'époque d'une des plus jolies traditions anglaises, la célébration annuelle de sainte Cécile, patronne des musiciens sans être ni chanteuse ni musicienne, qui s'est perpétuée de 1683 au début du XVIII^e^ siècle. Blow, Turner, Robert King, Clarke, John Eccles, H. et D. Purcell, mais aussi des étrangers comme Giovanni Battista Draghi et Gottfried Finger, ont sacrifié à cet usage si plaisant. Mais la plus belle ode de ce temps est celle de John Blow, l'*Ode on the Death of Mr. Henry Purcell* (Clarke en a également écrit une). Cette partition magnifique, tendre et désolée, d'une superbe écriture vocale, est le plus pur hommage qu'un musicien puisse rêver de la part de son maître.

Au théâtre, Charles II a beau vouloir plagier

Versailles, malgré la présence de musiciens remarquables, l'Angleterre a bel et bien manqué le coche de l'opéra, qui n'existe que sous forme d'ouvrages importés de France ou d'Italie. Ni Cambert ni Draghi n'ont été les Lully de l'Angleterre, et, remarque Pepys en 1667, il vient au théâtre « moitié moins de spectateurs qu'avant l'incendie ». Giovanni-Battista Draghi (*c.* 1640-1708) a beau mettre en musique la *Psyché* de Shadwell, et Pietro Reggio, avec Humfrey, John Banister et James Hart *The Tempest* du même Shadwell, adaptée « d'une vieille pièce de Shakespeare, ... la pièce la plus innocente qui soit » (*dixit* Pepys), seul Matthew Locke, qui a signé l'ouverture de l'œuvre, aurait peut-être pu donner un véritable opéra à l'Angleterre. Même le féerique *Venus and Adonis* de Blow, un des sommets de la musique anglaise du XVII^e^ siècle, n'est qu'un « *masque* pour le divertissement du roy » (où sa maîtresse chantait Vénus et leur fille dansait).

Privée d'un opéra national, l'Angleterre profite cependant des disputes homériques entre *prime donne*, Catherine Tofts et Margherita de L'Epine. Elle voit aussi ses chanteurs supplantés par des castrats italiens comme Siface, venu donner des concerts en 1687, et reparti avec un ravissant cadeau d'adieu, *Sefauchi's Farewell* pour clavecin, écrit par Purcell.

Dans le domaine instrumental, l'Italie règne aussi sans partage. Le violon détrône peu à peu la viole lorsque le virtuose-ivrogne Thomas Baltzer, de Lübeck, convainc les Londoniens, en 1656, de la « supériorité » de son instrument sur le leur. Dès son retour, Charles II fonde un orchestre modelé sur les Vingt-Quatre Violons du Roy. Les *Four and Twenty Fidlers* associent violes et violons, et emploient de nombreux étrangers, comme le Français Louis Grabu, défenseurs d'une musique plaisante.

Ces changements esthétiques ne sont pas du goût de tout le monde, et certaines résurgences du puritanisme se font jour, mais le pli est pris, et des concerts hebdomadaires sont organisés, au cours desquels se produisent des virtuoses et compositeurs renommés, tels le violoniste italien Nicola Matteis ou le violiste morave Gottfried Finger, auteur de jolies sonates. Cette intense vie musicale ne stimule pourtant guère la création anglaise. La danse est toujours reine, dans le peuple comme chez les privilégiés, et la très fameuse *country dance* (qui a beaucoup influencé la contredanse française et la *Kontradanz* germanique), destinée à quatre protagonistes, fait la joie de tous les publics. Quant aux claviers, mis à part Blow, les Anglais n'y font pas merveille, écrivant, C. Gibbons et Locke pour l'orgue, B. Rogers et Clarke pour le clavecin, une musique sobre, sage, propre.

On a prétendu bien souvent à tort que le Commonwealth avait tué toute musique en Angleterre. Comme partout dans le monde et à toutes les époques, le divertissement est très recherché dans les périodes troublées, et les Anglais ont, faute d'expression musicale publique, développé une intense activité privée, pas nécessairement dissimulée. Cromwell, d'ailleurs, était mélomane, amateur des œuvres de Dering et de l'italianisme. Parfois débordé par les extrémistes de son parti, il a dû accentuer le dirigisme esthétique de son pouvoir.

L'éducation musicale des Anglais ne se fait plus à l'église mais dans les salons, et la province profite des troubles de la capitale pour savourer une fringale de musique. Des éditeurs comme John Playford, avec *The English Dancing Master* (1651), misent sur la danse et la musique de chambre, et de nombreuses rééditions ou la publication du *Musicall Banquet* (1651) prouvent qu'ils avaient raison.

A) *La musique vocale.* — A nos yeux décadente, la musique profane de cette époque est surtout vouée à des succédanés du *lute song* et à des madrigaux bâtards. Les *catches* et *rounds** de John Hilton, les *ayres* de Martin Peerson, les madrigaux de Walter Porter, qui rendent hommage sans éclat « à mon cher ami et maître » Claudio Monteverdi, mais surtout les *florid songs* de Henry Lawes et Nicholas Lanier permettent à l'Italie de s'insinuer dans les maisons, avant de pouvoir le faire dans les théâtres.

B) *La musique au théâtre.* — Curieusement, bien que fortement attaqué par les puritains, le théâtre est mieux accepté lorsqu'il est accompagné de musique. Le *masque**, jadis illustré par Campion ou A. Ferrabosco II, continue de son mieux la tradition du spectacle complet, dans les décors et mises en scènes fastueuses d'Inigo Jones, un des grands créateurs de l'époque Stuart. En 1634, *The Triumph of Peace* de James Shirley et William Lawes coûte la modique somme de 21 000 livres, mais le *jigg*, équivalent comique du *masque*, donne au peuple anglais des divertissements moins onéreux. Des musiciens comme Henry Lawes (frère de William) ou Charles Coleman, ne parviennent cependant pas à créer une musique autre que décorative sur des livrets « d'après Shakespeare », dont ceux de William Davenant, tentatives pour créer un opéra national, n'ont guère connu le succès.

C) *La musique instrumentale.* — La viole de gambe règne alors sur les cercles privés, grâce au succès prolongé de la *Poeticall Musicke* du Captain Tobias Hume (*c.* 1569-1645), dont les inventions techniques, les pièces descriptives ou dansantes, et un humour inattendu chez un soldat des armées de

Suède et de Russie, le mettent très en avance sur son temps. A côté de lui, John Jenkins (1592-1678) paraît beaucoup plus sage, mais ses huit cents pièces pour viole, parmi lesquelles cent quatre-vingts pour la *lyra viol* sont d'un fin mélodiste. W. Lawes, C. Gibbons, Richard Nicholson ou B. Rogers, puis M. Locke nous dévoilent les harmonies les plus sombres ou les plus joyeuses (dans la *country dance*) d'un instrument protéiforme. John Withy, William Young, auquel on doit la publication à Innsbruck (1653) des premières sonates en trio écrites par un Anglais, mais surtout Christopher Simpson (*c.* 1605-1669) consacrent encore le règne de la viole. Ce dernier, avec son traité *The Division-violist* (1659), indique à la perfection comment varier ou ornementer un solo de viole, grâce à des œuvres d'une belle venue.

III. — L' « Orpheus Britannicus », Henry Purcell

Comme l'avait été Dunstable, le premier musicien à surgir des brouillards médiévaux, comme plus tard Elgar a réveillé son pays du confortable sommeil romantique, Henry Purcell (1659-1695) est un homme du tressaillement, dont l'évidente prééminence gagne encore à être replacée dans son contexte musical exact. Purcell est l'ultime maillon d'une génération miraculeuse de musiciens qui ont donné l'illusion que la Restauration des Stuart était une résurrection.

Londonien de pure souche n'ayant pratiquement pas quitté sa ville, éduqué dans le cadre prestigieux de la *Chapel Royal*, membre d'une famille de musiciens, Purcell s'est épanoui dans un vivier de talents. Tôt célèbre, il n'a pas connu les humiliations du musicien-domestique. Chantre d'un anglicanisme qu'il semble n'avoir professé que par prudente politique, il est devenu le symbole vivant de la musique anglaise, même à l'étranger. Son pays lui a d'ailleurs fait des funérailles nationales, et il est enterré à Westminster Abbey, près de l'orgue qu'il a tenu dès l'âge de dix-sept ans.

1. **La musique d'église.** — Les événements politiques avaient perpétué dans l'Eglise anglicane un répertoire désuet que la Restau-

ration a balayé, mais, malgré cela, Henry Purcell a appris son métier en copiant Tallis et Byrd, tout en suivant la mode franco-italienne en cours. Son génie évolue dans les domaines les plus divers, de l'éclatant *O God, the king of glory* à l'intimement douloureuse lamentation maternelle qu'est *The Blessed Virgin's Expostulation.* Des pompes royales du *Te Deum and Jubilate* aux angoissantes harmonies d'*In the midst of life* ou au paisible *Hear my prayer*, Purcell nous comble par la variété de son inspiration, à travers près de cent vingt ouvrages.

2. **La musique vocale profane.** — D'abord plus aisé car peut-être moins traditionaliste, le catalogue profane de Purcell est aussi abondant que surprenant. Il est avant tout constitué par vingt-quatre odes de circonstance, devenues pour la Cour d'Angleterre un peu l'équivalent des prologues d'opéras versaillais, écrits à la gloire du souverain. Sur des livrets généralement consternants, Purcell nous a donné une musique secrète (*Laudate Ceciliam* de 1683), triomphale (*Hail! bright Cecilia!* de 1695), gracieuse (*Love's goddess sure was blind* de 1692) et même tendre (*Come, ye sons of art, away* de 1694), sa fantaisie et son humour n'étant jamais bridées par les destinations officielles de ces partitions.

A sa souveraine Mary II, Purcell n'a pas seulement destiné des odes, mais aussi deux hommages funèbres très touchants, *Incassum Lesbia, rogas* et *O dive custos Auriacae domus.* Mais, parmi les cent soixante pages solistes de Purcell, on trouve aussi le célèbre *If music be the food of love*, ou des petites scènes lyriques comme la cantate *Fly swift, ye hours.* Enfin, depuis un *part song* écrit en 1667 (à l'âge de huit ans !), Purcell n'a cessé de composer des *catches* qui vont de la bonne humeur *(My wife has a tongue)* à la plus joyeuse obscénité *(The miller's daughter riding)*, pages qu'une hagiographie pudibonde a passées sous silence.

3. **Purcell et le théâtre.** — Presque à ses débuts, en 1689, Purcell semble donner le coup d'envoi d'un genre inconnu des Anglais, l'opéra. *Dido and Aeneas* est un coup d'essai de maître, comportant tous les « ingrédients » du genre, et en particulier un livret cohérent riche en effets dramatiques. En moins d'une heure, soit trois ou quatre fois moins que dans un opéra italien ou français, tout est dit, avec une concision de moyens qui décuple l'efficacité des sentiments exprimés. Le sens théâtral de la mélodie et de l'harmonie qui caractérise Purcell fait de cet opéra une marche hallucinée vers la mort, et surtout un fabuleux portrait musical de femme.

Après cet opéra de chambre destiné à un collège de jeunes filles, Purcell revient au *masque*, abandonnant, sans que nous sachions

pourquoi, un genre qu'il avait d'emblée porté aux sommets. La douleur de *Since from my dear Astrea's sight* (*Dioclesian*, 1690), l'humour débridé du duo entre Corydon et Mopsa (*The Fairy Queen*, 1692) et tant d'autres pages extraites de *The Indian Queen* (1695) ou *King Arthur* (1691), dont le fameux air du « Génie du Froid », montrent des dons dramatiques si évidents que ce manque de persévérance dans l'opéra est déplorable. Peut-être est-elle due à l'idée que « l'esprit anglais ne s'accommode pas du chant continuel » (P. Motteux).

Des quarante-trois pièces auxquelles Purcell a donné sa musique, certaines nous valent de superbes « pages d'anthologies », comme *Music for a while (Œdipus)*, *Sweeter than roses (Pausanias)*, et surtout *From Rosy bow'rs (Don Quixote)*, étonnante « dernière chanson que Mr. Purcell mit en musique, étant déjà malade ».

4. **La musique instrumentale.** — Injustement négligée parce que de qualité inégale et moins caractéristique, l'œuvre instrumentale de Purcell est cependant pleine de richesses. Les pièces pour orgue ou pour clavecin, quoique plaisantes, ne sont pas d'un intérêt majeur, surtout venant de la part d'un virtuose de ces instruments, titulaire d'une illustre tribune.

Par contre, certaines des vingt-deux Sonates en trio « à l'italienne », la *Chacony** en *sol* mineur et la Sonate pour violon en *sol* mineur sont de belles réussites. Quant aux quinze *fantasias* (de 3 à 7 violes), ce sont des merveilles. On a beaucoup dit d'elles qu'elles étaient anachroniques, la vogue des *consorts* étant passée depuis longtemps lorsque Purcell les a composées, vers 1680. Mais, à vingt ans, il n'est pas honteux de rendre hommage à ses prédécesseurs, et justement l'un d'entre eux, Locke, avait publié des suites pour violes en 1677. Dans ces *fantasias*, Purcell fait montre d'une maîtrise des formes et d'un modernisme si évident, que cet ultime écho de la Renaissance prend d'un coup des allures prophétiques.

Les *fantasias* signalent à l'attention du public

anglais l'apparition d'un musicien en pleine possession de moyens illimités. Traditionnel parfois, mais aussi souvent italien en diable, Purcell assimile toutes les leçons et se forme très vite un idiome propre à surprendre et à émouvoir. Mais c'est dans le *ground*, « une chose très facile à faire et qui requiert très peu de jugement » disait-il, que Purcell règne, surtout s'il peut le combiner à son « génie particulier pour exprimer l'énergie des mots anglais, par lesquels il touchait les passions de tous ses auditeurs » (H. Playford).

Chapitre IV

L'ANGLETERRE HANDÉLIENNE

Ayant décidé une bonne fois pour toutes que Purcell était l'exception qui confirme la règle dans un pays sans musique, les continentaux se sont enfermés dans un malentendu (au sens propre du terme !) : une fois son Orphée mort, l'Angleterre aurait tenté de récupérer tous les musiciens étrangers qui lui rendaient visite, pour se donner l'illusion d'avoir une musique. Ce qui a réussi pour Handel, et presque aussi pour Mendelssohn, aurait échoué pour Mozart (trop jeune) et Haydn (trop vieux), mais aussi pour Weber (trop malade), Brahms (trop célèbre), Bruckner (trop provincial). « Ils » ont même essayé de voler à la France Berlioz et Fauré !

En fait, si l'Angleterre a dû attendre la fin du XIX^e^ siècle, avec Elgar, pour posséder un musicien d'envergure européenne, elle a tout de même subsisté deux siècles sans un compositeur notable, ce qui dénote une vitalité musicale remarquable. Son âme nationale, en dépit d'un italianisme outrancier, puis d'un germanisme colonisateur, continuait à vivre sous des oripeaux étrangers. De fait, jamais la vie musicale anglaise n'a été plus active que lorsque aucun grand nom n'apparaissait. Il s'agit là de données musicales inhabituelles, et qui méritent d'être étudiées.

I. — La musique anglaise au temps de Handel

1701 : Loi sur la succession protestante au trône d'Angleterre.
1713 : Traité d'Utrecht. L'Angleterre acquiert Gibraltar.
1763 : Traité de Paris. Prépondérance anglaise aux Indes et en Amérique du Nord.

1. **La musique d'église.** — Un instant désemparée par la disparition de Purcell, séduite par l'italianisme mais encore stimulée par la tradition de l'école du Captain Cooke, représentée par la grande figure de Blow, mort en 1708, trois ans à peine avant l'arrivée de Handel, la musique anglaise continue une existence sans réelle rupture.

William Croft (1678-1727) est un musicien-charnière. Sa veine mélodique proche de Purcell trouve dans un *devotional song*, *A Hymn on Divine Musick*, un exemple plaisant, tandis que l'*anthem O praise the Lord* et le *Te Deum* sont typiques de l'éclectisme anglais dans la musique sacrée, illustré aussi par John Weldon, Charles King et Thomas Roseingrave.

Musicien discret mais très doué, sans doute le plus grand compositeur anglais de son temps, Maurice Greene (1695-1755), dans son oratorio *Deborah and Barak* ou dans le *solo anthem I did call upon the Lord*, montre une inspiration sobre et fine. On lui doit aussi la publication, achevée par Boyce, de *Cathedral Music*, anthologie du répertoire sacré anglais d'Henry VIII à Croft, que certains de ses cent trois *anthems* ne dépareraient nullement. A côté de William Hayes, on trouve Thomas Arne (1710-1778), auteur de l'oratorio *Judith*, et de messes qui sont une rareté, en ce siècle d'anglicanisme radieux. *The heavens declare the glory of God* de William Boyce (1711-1779), *The Fall of Egypt*, oratorio de John Stanley (1712-1786) et l'*anthem The soul of the righ-*

teous de James Nares (1715-1783) confirment le goût des Britanniques pour l'oratorio, genre qui a pour ancêtres des dialogues sacrés et des *verse anthems* dramatiques de John Hilton ou Richard Portman, timides traceurs d'un chemin dont Handel a fait une voix royale.

2. **La musique vocale profane.** — On n'a pas encore assez souligné l'importance du rôle joué en Angleterre par Pier Francesco Tosi et ses *Opinioni de' cantori antichi e moderni.* Venu en 1692 à Londres pour des concerts, ce castrat capricieux, attaché au « style expressif » et non aux fioritures gratuites, est en partie responsable de la vogue du *bel canto* en Angleterre, où il a enseigné, avant de s'y retirer, en 1727. Il a su montrer les avantages du chant italien, tout en en dénigrant les excès, ouvrant ainsi la voie à Handel et aux tenants d'une musique anglaise certes inspirée par l'Italie, mais avec une personnalité propre et des genres musicaux originaux.

De ce fait, la musique de cette époque conserve un délicieux cachet britannique. La cantate *Celladon* de Croft, l'Ode à sainte Cécile de Greene, quelques-unes des soixante odes de Boyce ou des cantates de Stanley, les *ayres* et *glees** d'Arne, les cantates de l'Allemand Pepusch, se joignent aux airs de Français installés à Londres comme Alexander Damascène ou Charles Dieupart. Seules les œuvres d'Italiens comme *La Gelosia* d'Attilio Ariosti (1666-*c.* 1729) ou *Già la stagion d'amore* de Giovanni Bononcini (1670-1747) demeurent inébranlablement de la musique importée.

Enfin, la pratique musicale collective, à travers les « clubs » où l'on se réunit pour chanter, ou la *Madrigal Society*, fondée en 1741, continue à perpétuer les traditions musicales de la bourgeoisie et

du peuple. Les privilégiés, eux, développent un mécénat actif souvent empreint d'une certaine bienséance sociale. Enrichis par les débuts de la révolution industrielle, des aristocrates, comme le duc de Portland ou le vicomte de Castlemayne, remplacent peu à peu la Cour dans son rôle exemplaire, même si les nouveautés du modernisme économique, du colonialisme et de la prédominance européenne prennent le pas sur les arts. Toutefois, Londres attire toujours autant les grands virtuoses, des opéras se construisent, et le fameux *Three Choirs Festival* apparaît (avant 1719), une fois l'an, à Gloucester, Hereford et Worcester (il existe encore de nos jours).

3. **L'opéra en Angleterre.** — La production du temps, en regard de celle de Purcell, paraît bien pâle, même si les ouvrages de Thomas Clayton, *Peleus and Thetys* de Boyce, les pantomimes de John Ernst Galliard, et surtout les partitions d'Arne concurrencent avec un certain succès les œuvres d'Ariosti ou Bononcini. Arne, malgré la disparition d'une majorité de sa centaine d'opéras, est un bon compositeur dramatique, surtout dans *Artaxerxes*, sur un livret en anglais de lui d'après Métastase, mais il trahit un italianisme trop évident pour fonder un courant national. Sa gloire lui vient cependant d'*A grand Ode in honour of Great Britain*, plus connue sous le titre de *Rule Britania, rule the waves*, rattachée au *masque Alfred*, et devenue l'hymne de l'Angleterre colonialiste et triomphante.

Mais, à cette époque, l'Angleterre est la victime consentante quoique parfois rétive, de l'hégémonie esthétique de l'*opera seria** italien, déjà en décadence dans son pays, mais favorisé par George I^er^, roi de la dynastie hanovrienne installée sur le sol anglais. Si les Allemagnes, aussi, n'avaient été conta-

minées par l'Italie, nul doute qu'un Telemann aurait eu sa chance à Londres, et d'autres musiciens à la suite de Handel.

La vogue de l'opéra italien a sévi en Angleterre de 1711 à 1728, période pendant laquelle la *Royal Academy of Music* a donné cinq cents représentations, dont la moitié consacrée à Handel. Mais, dès 1734, les querelles des divas, Faustina Bordoni et Francesca Cuzzoni, les caprices de castrats comme Caffarelli, les résultats financiers désastreux des entreprises sur abonnements que sont les saisons d'opéra, et les querelles entre le « coin du roi », relativement anglophile, représenté par Handel, et l'*Opera of the Nobility*, farouchement italianiste et patronné par le prince de Galles, sonnent le glas d'une expérience dont Londres, seule ou presque, a fait les frais.

Les spectateurs britanniques savent rester vigilants, et se lassent un peu des fioritures et cadences lancées par Valentini ou Nicolini dans des opéras comme la *Griselda* de Bononcini. Ils ne dédaignent pas de se moquer de leurs goûts, grâce aux *pasticcios**, et à travers des pamphlets ravageurs qui attisent les querelles de chapelles et les cabales mondaines. Les Anglais opèrent à leur manière une « Querelle des Bouffons ». C'est John Gay, essayiste et fabuliste talentueux, qui trempe sa plume dans le vitriol pour rédiger le très fameux *Beggar's Opera*. Il y transforme les princesses en poissardes, les dieux en mauvais garçons, plongeant l'opéra dans les remugles d'un monde interlope. La partie musicale est confiée à l'Allemand « John » Pepusch (1667-1752), qui écrit pour des comédiens-chanteurs, et leur propose des thèmes populaires ou des airs célèbres, dont certains de Handel (qui ne manqua pas d'en rire). La valeur musicale de cet *Opéra du Gueux*, publié en 1728, est médiocre, mais son impact esthétique et social est

considérable. Immortalisé au XX^e siècle par B. Brecht et K. Weill, le *Beggar's Opera* porte en lui le germe d'un genre musical qui s'est enrichi de plus de cent vingt pièces en dix ans, le *ballad opera*. Ce type de théâtre en musique n'est pas éloigné de l'opéra-comique français, du *Singspiel* germanique, et même de la comédie musicale américaine. Il utilise des thèmes folkloriques qui relient la musique « savante » à ses racines populaires, allant jusqu'à inspirer à Arne un délicieux *Love in a village*, et à Henry Fielding, l'auteur de *Tom Jones*, quelques livrets.

4. **La musique instrumentale.** — Prolifique, plaisante et assez anglaise de ton, elle réunit les sonates pour violon d'Henry Eccles, les orchestrations par Charles Avison de sonates de D. Scarlatti, les œuvres pour clavecin de Croft et Roseingrave, les improvisations au clavier de Handel, notées par William Babell, auteur de jolis concertos, les ravissantes symphonies d'Arne et Boyce, les concertos de Michaël Christian Festing, John Baston et John Hebden, les remarquables *voluntaries* de Stanley et Greene, les *lessons* pour viole d'amour d'Ariosti, les sonates pour violon de Geminiani et les concertos de Giuseppe Sammartini, qui fut hauboïste de Handel.

II. — George Frideric Handel (1685-1759)

Compositeur anglais (naturalisé en 1727) de naissance allemande, champion incontesté, avec J. A. Hasse, de l'opéra italien, Handel (orthographe qu'il a utilisée pendant les quarante-cinq ans de son séjour anglais) est devenu un « cas » et un monument national. Formé au strict contrepoint germanique puis à la vocalité italienne, devenu *Kapellmeister* de l'électeur de Hanovre, dont il ne pouvait ignorer qu'il était l'héritier du trône d'Angleterre, c'est certainement en connaissance de cause qu'il s'installe définitivement à Londres

quelques mois après le triomphe de *Rinaldo* (1711), le premier opéra en italien spécialement écrit à l'intention de cette ville.

Protégé par l'élite de l'aristocratie, Handel est, très jeune, un des rares musiciens de son époque à vivre largement de sa musique. Sachant, s'il le faut, écrire « à l'anglaise », comme par exemple le délicieux *masque Acis and Galatea*, il s'impose très vite comme le maître de l'opéra italien. Sous l'impulsion de nobles mécènes, il fonde la *Royal Academy of Music*, opéra financé par souscriptions qui emploie les meilleurs chanteurs d'Europe, tel le castrat alto Senesino. Les rivalités et difficultés financières suscitées par une telle entreprise ont constitué pour Handel, malgré la protection royale, le quotidien de ses activités.

On a beaucoup glosé sur le passage de Handel de l'*opera seria* à l'oratorio, et sur les causes financières de ce changement. Bien sûr, le public s'est peut-être lassé d'un genre normalisé à l'excès, et le succès du *Beggar's Opera* montre que les spectateurs attendaient autre chose que les échos d'une mode exclusivement londonienne.

Mais, pas plus qu'Handel n'a inventé l'oratorio anglais, l'opéra italien n'est mort en Angleterre lorsqu' « Il caro Sassone » a cessé d'en écrire. C'est le génie de Handel d'avoir compris qu'en Angleterre du moins l'opéra était une voie sans issue, et, affranchi de ses poncifs, sensibilisé à la tradition chorale anglaise, d'avoir découvert à son tempérament dramatique de nouveaux horizons. D'un naturel plus visuel que cérébral, il succombe de plus à une tendance fréquente chez les musiciens germaniques atteints par la cinquantaine, celle de l'abstraction intellectuelle et d'une écriture intériorisée. *Messiah* (1742) est l'aboutissement d'un itinéraire musical et spirituel propre à Handel, dont la foi était aussi solide que peu suspecte de complications théologiques. Handel, dont la vie de célibataire fut très exclusivement liée à son métier, était connu pour son mauvais caractère et sa virtuosité d'improvisateur. Seule une santé chancelante et la cécité, vers les années 1750, ont eu raison de son intense activité. Inlassable, il a édifié une œuvre colossale (et une fortune de 20 000 livres) si parfaitement incarnée dans l'âme britannique qu'elle lui a valu l'honneur d'être enterré à l'abbaye de Westminster.

1. **La musique d'église.** — Musique essentiellement de circonstance, très anglaise et assez pompeuse de ton, la production sacrée de Handel comporte surtout les *Chandos Anthems* (1717-1718), les *anthems* pour le couronnement de George II (1727), les *Te Deum* d'Utrecht (1713) et de Dettingen (1743), et le motet pour soprano *Silete venti* (1729 ?), tous superbement réussis.

2. **Les oratorios.** — Parmi plus de vingt oratorios, Handel avait un faible pour *Theodora* (1730) et *Samson* (1743). Capable de réa-

lisme (le miracle du soleil dans *Joshua*, 1748), d'humour noir (l'air « des grenouilles » dans *Israël in Egypt*, 1739), Handel se surpasse dans le genre noble, et l'invocation à Dieu de Daniel dans *Belshazzar* (1745) est un parfait exemple de grandeur dramatique.

Handel avait un don particulier pour l'efficacité expressive, surtout dans l'écriture chorale (comme dans *Judas Maccabeus*, 1747, qu'il n'aimait pas), mais il lui arrivait de composer avec une rapidité telle (*Messiah* est né en trois semaines, on le sent un peu) que la qualité de ses réalisations en souffrait, surtout lorsqu'il était obligé d'utiliser le matériau d'œuvres anciennes ou de faire des « emprunts » à ses collègues. Toutefois, la « griffe » Handel est presque toujours sensible, même dans ses œuvres les moins originales.

3. **La musique vocale profane.** — Mise à part la très belle cantate italienne *Crudel tiranno amor* (1721), Handel, à Londres, s'est presque exclusivement consacré à la langue anglaise, lui donnant avec l'*Ode for the Birthday of Queen Anne* (1713) un des sommets de son œuvre. *Alexander's Feast* (1735) poursuit la tradition anglaise des hommages à sainte Cécile avec un éclat particulier. Mais il existe aussi de nombreux airs et chansons de Handel ou arrangés d'après lui en éditions pirates sur feuilles volantes, qui témoignent de la grande notoriété qu'il avait acquise très vite à travers le pays.

4. **Les opéras.** — Handel considérait *Cara sposa (Rinaldo)* et *Ombra cara* (*Radamisto*, 1720) comme ce qu'il avait écrit de meilleur pour le théâtre, mais la scène de la folie (*Orlando*, 1733) ou l'air amoureux de Cléopâtre (*Giulio Cesare*, 1724) en approchent également. Dans sa cinquantaine d'opéras et une dizaine de *pasticcios*, Handel a suprêmement écrit pour la voix, avec une exigence sans faille. Il y a particulièrement soigné les rôles de femmes, faisant de Gismonda (*Ottone*, 1723) une étonnante mère abusive, et de Déjanire (*Hercules*, « an oratorio », 1745) une touchante victime de la jalousie.

Handel a également montré une prédilection pour les voix d'alti, ce qui explique peut-être pourquoi l'illustre soprano Farinelli ne l'a pas impressionné, et pourquoi le fin instrumentateur qu'il était préférait nettement le hautbois à la flûte. Les timbres chaleu-

reux, privilégiant l'expression plus que l'efflorescence vocale, ont toujours eu la faveur de Handel.

5. **La musique instrumentale.** — Publiée à Londres, mais souvent composée pendant la jeunesse allemande de Handel, sa musique instrumentale, plaisante, n'est pas d'un intérêt majeur, tant parmi une cinquantaine de sonates que dans l'œuvre pour clavecin. Sur le modèle corellien du *concerto grosso**, Handel a écrit l'opus 6 (1740), après avoir composé le célèbre divertissement qu'est la *Water Music* (1717). Et sa plus jolie réussite instrumentale est constituée par les seize Concertos pour orgue, alertes, élégants, qui ont servi d' « entractes » aux grands oratorios.

III. — Un héritage difficile (1760-1860)

1783 : Traité de Versailles, et perte des colonies américaines.
1795-1815 : L'Angleterre prend la tête de toutes les coalitions contre la France.
1800 : Acte d'Union entre la Grande-Bretagne (Angleterre et Ecosse) et l'Irlande : création du Royaume-Uni.
1807 : Abolition de la traite des esclaves.
1853-1856 : Guerre de Crimée, et première alliance avec la France depuis 1685.

La mort de Handel fut un événement musical beaucoup plus important que celle de Purcell. Ce gros homme coquet, gourmand, plein d'humour et d'une intégrité parfaite, ce travailleur passionné autant qu'indépendant était devenu le parfait médium entre la musique et son époque, omniscient sans être scolastique (ce que les admirateurs de Bach ne lui pardonnent pas). Cet étranger plus anglais que nature est en fait le symbole, l'idéal d'un royaume musical dont il était le maître. Il a su lui donner, avec l'ora-

torio, un langage qui lui soit propre, synthèse d'une aspiration théâtrale mort-née et d'une tradition chorale séculaire vivifiée par l'anglicanisme.

L'élan handélien ne s'est pas affaibli à sa mort, mais il a semblé le faire, parce qu'aucun musicien n'était capable de prendre la relève et de lutter contre un italianisme encore très vivace, surtout à Londres. Mais si l'Angleterre victorienne des fantômes et du thé s'est douillettement endormie dans un siècle de relatif sommeil musical créateur, elle n'a pas, comme on l'a dit à tort, sombré dans le néant.

1. **La musique d'église.** — Dès la seconde moitié du XVIII^e siècle, la musique sacrée remplace peu à peu l'opéra comme activité sociale flatteuse, la philanthropie et la dévotion faisant ainsi bon ménage. L'industrialisation qui enrichit les élites et appauvrit les laissés pour compte, remplit des institutions telles le *Foundling Hospital* de Londres, que Handel protégeait. Orphelinats et hôpitaux sont d'excellents prétextes pour les concerts de charité, empreints d'un paternalisme humanitaire un brin hypocrite (des enfants de cinq ans descendent à la mine) et consacrés à une musique dont les critères principaux sont la morale et la religiosité.

C'est pourquoi elle nous paraît aujourd'hui un peu terne et convenue, fonctionnelle aussi... John Alcock, Jonathan Battisthill, Samuel Arnold et Thomas Attwood, connu comme élève de Mozart, illustrent bien cette production convenable entre toutes. Samuel Wesley (1766-1837), fils d'un célèbre hymnologue et neveu du fondateur du méthodisme, enfant prodige et grand organiste défenseur de Bach, a mis sa plume généreuse au service des deux cultes, une de ses réussites étant un *Tu es sacerdos* de 1827. William Crotch (1775-1847), lui, n'a pas craint d'écrire, d'après

Pope, un *Messiah* qui montre le poids de l'héritage handélien !

Conservatrice, grandiloquente, suave, et très bien adaptée à une liturgie qui ne dédaigne pas le spectacle, la musique anglicane se réveille grâce à Samuel Sebastian Wesley (1810-1879), dont *I am thine* ne manque pas de beauté. Dans un livre sur l'état de la musique d'église (1854), Wesley se montre le promoteur d'un renouveau de la musique chorale et sacrée, dont l'impact a été capital pour le réveil musical anglais de la fin du XIX^e^ siècle. Dès 1819, d'ailleurs, l'infatigable Maria Hackett avait œuvré pour la résurrection d'une tradition qui disparaissait peu à peu.

Les huit voyages effectués par Felix Mendelssohn en Angleterre dès 1829 ont également joué un rôle important, ne serait-ce que parce que l'oratorio *Elijah* a été créé à Birmingham en 1846, et parce que la brève hymne *Hear my prayer* est devenue le « must » absolu de tous les petits soprani. Aussi ne faut-il pas s'étonner que *St. John the Baptist* de George Macfarren (1813-1887) soit une apothéose du « handélo-mendelssohnisme » ambiant ! Les *services* de Thomas Walmisley, *In thee, O Lord* de William Sterndale Bennett (1816-1875), et *How goodly are thy tents* de Frederick Ouseley (1825-1889) sont aussi typiques d'une école sans génie mais non pas sans talent, qui s'intéresse à Byrd, Morley, Gibbons et Purcell (dès 1840, par le biais de la *Musical Antiquarian Society*) et accueille avec enthousiasme les très beaux oratorios dus à l'Allemand Ludwig Spohr.

2. **La musique profane.** — Le plus étonnant paradoxe de l'Angleterre victorienne, qui confondait volontiers le confort de ses nantis avec la grandeur nationale, est d'avoir compris le ferment culturel que

constituait la pratique musicale dans les couches sociales défavorisées. Il n'est pas exagéré d'affirmer que le peuple anglais est l'élément primordial du renouveau musical de son pays.

Les répercussions sociales de la révolution industrielle sur l'agglomération des masses populaires accélère le développement de la musique chorale (le plus souvent sacrée) ou instrumentale, très encouragé, par prudence morale et politique, par les privilégiés. Pendant tout le XIX^e siècle, les chanteurs populaires ont tenu lieu d'agents de liaison culturelle entre les différents milieux, mais aussi entre ville et campagne. Transmettant les idées grâce aux *broadside ballads*, imprimées, d'où leur nom, sur des feuillets séparés, ils ont contribué à créer, en province, un nouvel intérêt pour le *folk song*, et dans les contrées urbaines un genre d'expression populaire devenu célèbre, le *music hall*. De leur côté, les favorisés se réunissent dans le *Noblemen's and Gentlemen's Catch Club* fondé en 1761, et se rendent aux *Concerts of Ancient Music* dès 1775, puis à ceux organisés par J. P. Salomon, à partir de 1783. D'autres sont les adeptes de la *Cecilian Society* (1776), qui se veut la championne de l'hymne et de l'*anthem*, et celle d'un refus très accentué de « the intemperate rage of novelty ».

L'intérêt de ce répertoire est, à nos yeux, plus social qu'artistique. Les deux mille romances de John Barnett, les *glees* signés Crotch, Wesley ou Macfarren, les madrigaux de Samuel Webbe et John Smith, les airs d'Henry Pierson et les *catches* de John Alcock trahissent une société riche avide de distractions. Même les ravissantes mélodies d'Albert de Saxe, prince consort de la reine Victoria (tous deux ont beaucoup fait de musique avec Mendelssohn) expriment ce contentement de soi et ce confort musical typiquement victoriens.

3. **L'opéra.** — Le grand homme de théâtre en Angleterre après Handel est sans conteste « Mr. John » Bach (1735-1782), c'est-à-dire Johann-Christian, le benjamin prodige du Cantor de Leipzig, qu'il appelait « la vieille barbe ». Formé à l'opéra italien, arrivé à Londres en 1762, il y est resté toute sa vie, prenant la place laissée libre sans avoir l'ambition de devenir un musicien national et de s'adapter à l'âme anglaise, qu'il a su séduire mais non marquer. Mélodiste inventif ayant un beau sens de l'orchestre, Bach a composé de nombreux opéras, dont un très intéressant *Temistocle* (1772).

Charles Dibdin (1745-1815), librettiste, compositeur et même interprète de trente-cinq opéras, dont *The Quaker* est le mieux venu, appartient à la génération de musiciens anglais qui ont tenté de mettre sur pied un opéra national libéré de l'italianisme. Ses pantomimes, celles de W. Shields, et les opéras de Stephen Storace (frère de la cantatrice amie de Mozart), James Hook et Charles Horn, ne manquent pas tous de qualités, comme *The Duenna*, charmant opéra comique de Thomas Linley I^er^ (1733-1795), sur un livret de son gendre Sheridan.

D'autres musiciens relient le siècle des Lumières à celui du Romantisme, mais ni Barnett, ni Benedict, ni Loder, Macfarren ou Wallace n'ont immortalisé leur nom dans l'art lyrique, de toute évidence dominé alors par la création, en 1826, de l'*Oberon* de Weber, venu, malade, le diriger (il est mort à Londres peu après). Mais le public anglais a plutôt réservé ses suffrages aux œuvrettes produites en série (138 !) par Henry Bishop, mutilateur de Mozart et de Rossini, aux opéras d'Italiens comme Sacchini chantés par les castrats Rauzzini ou Tenducci, et aux exquises mélodies des opéras de Michaël Balfe (1808-1866),

dont le plus grand titre de gloire est d'avoir offert, avec *The Maid of Artois*, son rôle ultime à la Malibran.

4. **La musique de chambre et d'orchestre.** — L'événement qui marque l'après-Handel sur le plan instrumental est l'apparition du *piano-forte* dont John Bach joue régulièrement dès 1766, dans les concerts qu'il a créés avec le violiste Carl Friedrich Abel. Cette vogue attire des virtuoses du clavier comme Dussek et Cramer, ou le petit Mozart, venu à Londres en 1764-1765.

Josef Haydn a bien failli s'installer en Angleterre, à laquelle il a offert les 12 Symphonies « Londoniennes », et qui lui a inspiré, sur le modèle Handel, son oratorio *Die Schöpfung*, souvenir germanique de deux séjours anglais, en 1791-1792 et 1794-1795. A sa suite, des œuvres comme *Die Hebriden* et la Symphonie *Scottish* de Mendelssohn accentuent ce mouvement pro-allemand favorisé par les amateurs de musique « sérieuse », opposés aux gourmands de pur divertissement, que séduisent des compositeurs-virtuoses italiens comme Clementi.

Les sonates pour violon de Thomas Linley II, ami d'enfance de Mozart, les 300 pages instrumentales de J. Bach, les 7 concertos et 15 nocturnes (le n° 2 est une merveille de poésie) de l'Irlandais John Field (1782-1837), précurseur de Chopin et Mendelssohn, la musique de chambre très belle de Georges Onslow, anglais d'origine installé en France, sont parmi les pages les plus réussies, au tournant du XIX^e^ siècle. Leur succèdent les concertos pour orgue de S. Wesley, les ouvertures de Bennett, les symphonies de Macfarren, les illustrations shakespeariennes de Pierson, partitions oubliées d'un temps dominé par le *Brass Band Movement*, qui favorise la pratique musicale des ouvriers, au sein d'harmonies.

Chapitre V

LE RÉVEIL MUSICAL

1867 : Réforme électorale favorisant la petite bourgeoisie.
1868 : Fondation du Trade Union Congress (syndicats).
1876 : Victoria, impératrice des Indes.
1885 : Suffrage universel.
1904 : Entente cordiale entre la France et l'Angleterre.
1914-1918 : Première Guerre mondiale.
1918-1928 : Les femmes obtiennent le droit de vote.
1922 : Autonomie de l'Irlande, qui reste membre du Commonwealth.

L'épithète « victorien » a pris une acception nettement péjorative, qui veut dire pudibond, avide, bourgeois, colonialiste... Le rationalisme anglais du XIX^e siècle, né d'une révolution industrielle bien plus précoce que la nôtre, n'est pas seulement une théorie prudente, mais surtout une immense foi en l'humanité. Le XVIII^e siècle finissant avait donné à l'Angleterre le poète Blake, le peintre Gainsborough, le scientifique Faraday, le *Times*, l'*Encyclopedia Britannica*, et, sur le plan musical, en 1776, *A General History of the Science and Practice of Music* de John Hawkins et *A General History of Music* du voyageur-compositeur Charles Burney. Le XIX^e siècle naissant, tant décrié, nous a valu le cardinal Newman, le politicien Disraeli, le missionnaire Livingstone, le peintre Turner et l'historien Carlyle, mais aussi, en littérature, Walter Scott et Dickens, George Eliot et Chesterton, Keats, Shelley, Byron et Tennyson. Une Angleterre aussi victorienne qu'on le dit aurait-elle pu susciter de tels génies, préparer son réveil musical et régner sur le monde ?...

Forte de la tradition handélienne, l'Angleterre de Victoria est entrée dans le Romantisme musical avec une relative sagesse, tempérée par un sentiment religieux vivace. Les éditeurs de musique, à la suite de la famille Walsh qui avait contribué à la fortune de

Handel, les facteurs d'instruments comme la firme de pianos Broadwood, mais aussi les écoles de musique, qui répondent à un souci très britannique de pédagogie, favorisent le sursaut créatif qui apparaît à la fin du XIX^e siècle. Les chœurs anglicans y participent, comme aussi des institutions, telle la *Guidhall School of Music and Drama*, qui fleurissent dans le pays.

C'est l'époque où les stations thermales ou balnéaires comme Bournemouth suscitent la création d'orchestres ou d'opéras, où des périodiques spécialisés comme *The Musical World* se préoccupent de nouveautés musicales, où des journalistes comme George B. Shaw ou des musicologues comme Donald F. Tovey témoignent de l'intérêt croissant des intellectuels pour la musique. Les concerts du dimanche ou les fameux *Promenade Concerts* (les *Proms*) touchent alors toutes les couches de la société urbaine.

Profitant d'une fantastique conjonction de pédagogues, de chercheurs, d'interprètes et de médias, l'Angleterre commence à revivre musicalement, sans compter seulement sur l'aide de Liszt, Dvořák ou Gounod. Même si l'influence de Brahms, qui n'a pas traversé le Channel, se substitue à celle de Mendelssohn, l'Angleterre cherche dans ses forces vives le fil conducteur qui va lui permettre de se replacer peu à peu dans le peloton de tête des nations musicales.

Mais cette révolution ne s'est pas faite en un jour, et les efforts accomplis par l'Angleterre à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle portent leurs fruits depuis quelques années seulement. Le réveil musical des années 1880 ne s'est imposé au monde que dans le courant des années 1970.

L'Angleterre commence tout d'abord par redécouvrir son passé musical. Le *Tudor Revival*, favorisé par des musicologues comme Edmund Fellowes et des facteurs d'instruments comme Arnold Dolmetsch, relayé par des pédagogues comme Parry et Stanford, révèle à l'Angleterre les trésors de l'époque élizabéthaine, dont sont entreprises des éditions systématiques. D'autre part, les recherches de l'ethnomusicologue Cecil Sharp suscitent l'intérêt passionné des compositeurs pour les racines populaires régionales de la musique anglaise, et provoquent le *Folk Song Revival*, également soutenu par des pédagogues comme Mackenzie. A une époque où la *Popular Music* connaît un essor évident, mais se contente de distraire (cf. p. 112), naissent une foule de sociétés qui se consacrent au patrimoine musical anglais, dont les plus célèbres sont la *Purcell Society* (1876), la *Plainsong and Medieval Society* (1888) et l'*English Folk Song Society*, née en 1898.

Dans cette période d'intenses travaux, l'Angleterre trouve le ferment de son actuelle école musicale, d'une vitalité qui nous étonne, et dont témoignent en particulier l'*Oxford History of*

Music et le *Grove Dictionary of Music and Musicians*, échos musicologiques d'une activité pratique dont nous ne connaissons presque rien.

I. — Le temps des pionniers

1. **La musique d'église.** — Le sentiment religieux, bouclier des valeurs fondamentales de l'Angleterre éternelle contre les perversions de l'athéisme républicain issu de la Révolution française, est aussi un ferment capital du renouveau musical anglais. L'anglicanisme national et symbolique de la monarchie, le catholicisme qui se réveille sous l'impulsion de Newman, et l'évolution d'une fraction de l'Eglise anglicane vers des conceptions spirituelles plus proches de l'Eglise romaine *(Oxford Movement)* sont autant d'éléments qui contribuent à la sensibilisation de la conscience anglaise.

Pourtant, à cette époque, dont l'événement majeur est la fondation, sous l'impulsion de Frederick Ouseley, du seul *college* musical créé au XIX^e^ siècle, St. Michaël de Tenbury, la production musicale reste assez terne, bien qu'elle soit supérieure à sa réputation.

John Stainer (1840-1901), collectionneur de partitions anciennes, de Dufay au XIX^e^ siècle, est connu pour *The Crucifixion*, œuvre très « typée », mais non sans intérêt. Les *anthems* et oratorios d'Arthur Sullivan, assez moroses, et les *services* de Charles Lloyd sont tout au plus dignes d'être notés. *The Rose of Sharon*, étrange oratorio composé par Alexandre Mackenzie (1847-1935), *Job* d'Hubert Parry (1848-1918), le *Stabat Mater* de Charles V. Stanford (1852-1924), font partie de ces partitions qui sèment un prudent désordre dans les habitudes de la musique sacrée, dont *The Deluge* de Frederick Cowen (1852-1935) est un parfait exemple de conformisme.

2. **La musique vocale profane.** — Le renouveau musical anglais a tout de suite pris un parti, celui de l'abondance. L'influence de l'oratorio se fait aussi sentir dans de nombreuses cantates pour soli, chœurs et orchestre, dont la plus célèbre est *Prometheus Unbound* d'Hubert Parry, généralement considérée comme le point de départ (1880) de la résurrection musicale britannique. La défense de la langue anglaise est pour beaucoup dans ce mouvement. Sullivan (trois cents mélodies), Mackenzie, Thomas, Stanford, Cowen et d'autres, oubliés, avec des *partsongs* à la chaîne et des *ballads* (romances) par milliers, contribuent ainsi au divertissement de leur pays.

3. **Le théâtre et la musique.** — Devenus malgré eux les symboles d'une époque, le tandem « Gilbert & Sullivan », cas unique de collaboration librettiste-musicien célébrée par le public et l'histoire de la musique, a fait les beaux soirs de l'ère victorienne. La musique d'Arthur Sullivan (1842-1901), mélodieuse et finement orchestrée, rappelle les opéras d'Offenbach ou les opérettes viennoises. *Iolanthe* et *The Mikado* devraient être joués chez nous, tant elles pétillent de drôlerie. La *Colomba* d'après Mérimée de Mackenzie, l'*Esmeralda* inspirée par Victor Hugo à Arthur G. Thomas (1850-1892), *Shamus O'Brien* de Stanford et l'opérette *Garibaldi* de Cowen méritent aussi d'être écoutés, mais il est possible que leur caractère très britannique, surtout en matière d'humour, ne retarde leur venue sur le continent, qui a déjà tant à découvrir de son propre patrimoine.

4. **La musique de chambre et d'orchestre.** — Entre les harmonies suaves du répertoire religieux et les flonflons primesautiers qui amusent les noceurs impé-

nitents, tel le futur Edward VII, les Anglais raisonnables ont à leur disposition les plaisirs reposants du concert et de la musique de chambre.

La surprenante *Irish Symphony*, œuvre de jeunesse de Sullivan (dont le Concerto pour violoncelle est hélas ! incomplet), le *Scottish Concerto* pour piano de Mackenzie, la très agréable *Lady Radnor's Suite* de Parry, dont le langage a été influencé par Bach et Wagner, sont autant de jolies œuvres de ce temps. Stanford, musicien libéral s'il en fut, nous a laissé *Irish Rhapsodies* et symphonies, sans oublier plusieurs concertos, dont celui pour clarinette ne manque pas de saveur. Sa musique de chambre et ses œuvres pour piano ou orgue devraient mieux distinguer ce musicien raffiné, plus connu comme pédagogue. Cowen aussi, dans son « ouverture caractéristique » *Niagara*, fait montre d'un talent très fin pour l'écriture orchestrale.

Les musiciens anglais de la fin du XIX^e^ siècle ne se sont pas contentés d'être anoblis par la reine, faute d'avoir du génie. Ils ont défriché dix siècles d'histoire musicale avec compétence et enthousiasme, ouvrant ainsi une voie royale à celui qui a su en faire profiter son pays, Elgar.

II. — Elgar et le temps des espoirs

1. **Edward Elgar (1857-1934).** — Autodidacte venu tardivement à la composition à cause d'une santé chancelante qui l'empêchait d'être organiste, solitaire ne correspondant à aucun schéma du musicien anglais type, Elgar a cependant été le premier créateur à rendre à son pays la place qu'il avait perdue depuis le XV^e^ siècle, dans le monde musical.

La musique d'Elgar est contemporaine des premières fissures qui atteignent une Angleterre sûre

de sa toute-puissance. Les troubles en Irlande, un déséquilibre social né de mutations économiques trop rapides, des divergences spirituelles, et même des soubresauts comme « l'affaire Oscar Wilde », qui met en cause le traditionnel non-conformisme britannique, sont autant d'éléments qui dérangent la quiétude britannique. La création musicale du temps ressent les effets de cette situation singulière et paradoxale, en n'étant jamais tout à fait ce que l'on attend d'elle. Ce sont peut-être les « crapauds » dans les diamants de la couronne impériale qui en rendent aujourd'hui les éclats plus séduisants.

A) *La musique d'église.* — Bien que de très bonne qualité, la production sacrée d'Elgar présente assez peu d'intérêt. Par contre, il disait de son oratorio *The Dream of Gerontius*, écrit en 1899-1900 : « C'est ce que j'ai fait de meilleur. » L'œuvre, sur un splendide livret du cardinal Newman, nous parle, avec une imagination et une force spirituelle irrésistibles, de l'angoisse de l'homme face au péché, à la mort et à Dieu. *The Apostles* et *The Kingdom* sont d'une richesse moindre.

B) *La musique profane.* — Relativement peu abondante, l'œuvre profane d'Elgar est dominée par les *Sea Pictures* (1897-1899), cycle de mélodies pour contralto et orchestre, dont la facture ample, les harmonies subtiles et le lyrisme très fort le placent aux côtés des cycles de Mahler. Elgar s'apparente d'ailleurs à ce musicien par sa cantate *Caractacus* (sujet déjà traité par Arne), car cette grande page, un peu semblable au *Klagende Lied*, suggère à quoi aurait ressemblé un opéra d'Elgar.

C) *Le théâtre et la musique.* — Pourtant, Elgar s'est essayé à l'opéra, même s'il n'a pas achevé *The*

Spanish Lady d'après Ben Jonson. Dans la tradition purcellienne des musiques de scène, il a composé *Grania and Diarmid* d'après Yeats, laissé incomplet un ballet inspiré par Rabelais, mais achevé un *masque* « impérial », *The Crown of India*, dont est extraite une suite d'orchestre devenue célèbre par son ton typiquement victorien.

D) *La musique de chambre et d'orchestre.* — Elgar, à qui l'on doit d'assez nombreux arrangements et orchestrations, de Corelli à Wesley, et de Bach à Wagner, ainsi que quelques écrits dont *An Essay on the Gramophone*, a laissé beaucoup de musique instrumentale très variée. Entre les célébrissimes marches *Pomp and Circumstance* ou la brillante *Cockaigne Overture*, et l'étude symphonique *Falstaff* (1913), il y a un monde. Dans ce sommet de l'illustration musicale shakespearienne digne de Berlioz, Elgar apporte une touche fragile et mélancolique dont l'Angleterre victorienne semble avoir le secret.

L'*Introduction and Allegro* (1904-1905) pour quatuor et orchestre à cordes est un joyau admirablement taillé, dont le classicisme élégant est annoncé dans les fameuses *Enigma Variations* (1898-1899), petits portraits mystérieux dans lesquelles éclate l'invention d'Elgar, soutenue par un sens inné de la couleur orchestrale. Les deux symphonies grandioses et un peu lourdes, sont moins caractéristiques de son talent.

Par contre, le Quatuor à cordes, le Quintette avec piano et la belle Sonate pour violon et piano, en dépit d'une allure tonale très brahmsienne et d'un langage assez conservateur qu'Elgar n'a jamais renié (même s'il a utilisé le *Leitmotiv*), sont si parfaitement écrits qu'on en reste confondu d'admiration. Enfin, le Concerto pour violon (1909-1910), étonnante combinaison de brio et d'intimité, et le Concerto pour

violoncelle (1919), long récitatif instrumental d'une poignante angoisse et ultime œuvre importante du compositeur, sont deux pages splendides, en dépit de quelques facilités, qui valent bien les ouvrages sempiternellement rabâchés du répertoire.

2. **Les contemporains d'Elgar.** — La personnalité d'Elgar, qui ne s'est jamais occupé de sa carrière, au point de n'accepter la charge de *master of the King's Music* que dix ans avant sa mort, est telle que ses contemporains en paraissent inévitablement assez pâles, ce qui est profondément injuste. Même s'ils ne visent pas à l'audace, et s'ils ont une tendance consciencieuse au développement un brin grandiloquent, ces musiciens possèdent aussi une générosité inventive très attachante.

A) *La musique d'église.* — C'est sa Messe en *ré* majeur qui fit connaître la célèbre féministe Ethel Smyth (1858-1944), tout comme le remarquable éducateur Arthur Somerwell (1863-1937) est respecté pour son oratorio *The Passion of Christ*, très apprécié des chorales d'amateurs. Charles Wood (1866-1926), d'origine irlandaise, a beaucoup écrit pour l'église à la fin de sa vie, ses meilleures œuvres étant des *Evening services* et l'austère *St. Mark Passion*. La Messe en *si* bémol de Granville Bantock (1868-1946) et le *Song of St. Francis* de Walford Davies (1869-1941), le premier à avoir compris l'intérêt pédagogique de la radio, comptent parmi les œuvres les plus marquantes de cette époque de transition.

B) *La musique vocale profane.* — *The Prison* d'Ethel Smyth est un excellent exemple de la veine « oratorienne » anglaise, très sincère, mais pas toujours très originale. Musicien cosmopolite, Frederick Delius

(1862-1934) s'est volontairement mis à l'écart du monde musical de son temps, et son œuvre parfois géniale n'a pas grand-chose de britannique. Formé en Floride et à Leipzig, où tout jeune musicien se devait d'aller si ce n'était à Berlin, il a passé près de quarante ans près de Fontainebleau. Intuitif, sensible à la nature, ce marginal impressionniste et mystérieux était un athée convaincu, ce qui nous vaut la *Mass for Life* d'après Nietzsche, étonnant oratorio profane. On connaît aussi de lui *Appalachia*, variation pour chœurs et orchestre sur un chant d'esclaves américains, et *Sea Drift*, illustration de la douleur d'un enfant, qui est sans doute le chef-d'œuvre le plus intérieur de Delius.

De Wood, il faut citer une jolie *Ode on Music* d'après Swinburne, et de Bantock la colossale cantate d'inspiration orientale *Omar Khayyam*. De Samuel Coleridge-Taylor (1875-1912), musicien métis trop tôt disparu, il faudrait redécouvrir *The Song of Hiawatha*. Défenseur de l'homme noir, ce musicien très admirateur de Dvořák possède un souffle spontané soutenu par une invention toute en subtilité. Dans le domaine de la mélodie, *A Shropshire Lad* de Somerwell, les *Poems for Inflected Voice* (*i.e.* pour *Sprechgesang*) de John McEwen (1868-1948), la centaine de pages écrites par Hamish Mac Cunn et les cycles de Bantock appartiennent à une inspiration plus jolie que grande.

C) *Le théâtre et la musique*. — Curieusement, c'est lorsqu'elle est soumise à l'influence brahmsienne peu favorable à l'opéra, que l'Angleterre se met à écrire pour le théâtre. Les ouvrages sont nombreux, mais souvent entachés d'un certain conformisme germanique, comme *Fantasio* d'Ethel Smyth. Delius nous a laissé son charmant *A Village Romeo and Juliet*, Wood un amusant *Pickwick Papers*, et Hamish

Mac Cunn des ouvrages savoureusement inspirés par l'Ecosse.

Très orientaliste, Bantock a composé la musique d'un *Ramesses II*, mais aussi illustré Sophocle et Oscar Wilde, avec une efficacité parfois un peu lourde. Par contre, le lyrisme naturel et souple de Coleridge-Taylor fait espérer qu'on sortira un jour de l'oubli son opéra *Thelma*.

D) *La musique de chambre et d'orchestre.* — Outre la célèbre *March of the Women*, Ethel Smyth a composé un merveilleux Concerto pour cor et violon, instrument très bien servi par Somerwell et Delius, dont les quatuors sont fort beaux. La symphonie *Solway* de McEwen, les pages « chinoises » de Bantock, les *24 Negro Melodies* pour piano de S. Coleridge-Taylor méritent au moins la notoriété des fantaisies orchestrales d'Albert Ketelbey (1875-1959), dont *In a Persian Market* bat tous les records de ventes dans... les supermarchés !

III. — Le temps des certitudes

Maillon essentiel du renouveau musical anglais, Elgar était trop solitaire pour avoir une influence radicale sur l'évolution esthétique de son pays, encore très soumis au germanisme. C'est à Ralph Vaughan-Williams que revient l'honneur d'avoir abandonné l'exclusivité pédagogique détenue par l'Allemagne depuis Mendelssohn. Se tournant vers la France, l'Angleterre profite ainsi des efforts entrepris par Debussy, Ravel, Satie et le Groupe des Six, ainsi que le Stravinski parisien, pour se libérer d'une tutelle ancienne et retrouver son originalité nationale.

Sibelius, Hindemith et l'Ecole de Vienne ont aussi joué un rôle important mais, en dépit de l'enseigne-

ment de ces maîtres et de leurs disciples, exilés en Angleterre à la suite de l'escalade des fascismes dans les années 1930, la musique anglaise se caractérise par un mouvement national de retour aux sources, défendu par des musiciens de premier ordre. Cette démarche a d'ailleurs été facilitée, après la mort de Victoria en 1901, par l'atténuation progressive des effets d'un règne glorieux et du « splendide isolement ».

1. Vaughan-Williams et ses contemporains.

1931 : Création du Commonwealth.
1939-1945 : Seconde Guerre mondiale.
1947-1948 : Indépendance de colonies britanniques comme l'Inde et décolonisation.

Libérés de l'académisme germanique après l'avoir été d'une certaine futilité italienne, les musiciens anglais ont longtemps été de brillants épigones, avant que les conflits mondiaux ne viennent bouleverser un ordre qui semblait établi de toute éternité. Le premier compositeur à s'être démarqué d'un Romantisme confortable pour entrer de plain-pied dans la création contemporaine a été Vaughan-Williams.

A) *La musique d'église.* — Ralph Vaughan-Williams (1872-1958) est l'aîné d'une génération née dans le dernier quart du XIX^e^ siècle, et dont il est le plus important représentant. Il a rapidement compris l'avantage esthétique représenté par un retour aux sources populaires et le remplacement d'une tonalité usée aux entournures par un langage plus modal. Très attaché à la tradition chorale anglaise, il nous a laissé plusieurs partitions splendides, dont l'ascétique Messe en *sol* mineur, l'exultante Cantate de Noël *Hodie*, le prenant *Magnificat*, et surtout le bref oratorio (à peine une demi-heure) *Sancta Civitas*, dont la richesse expressive tient du mystère révélé.

Ami de Vaughan-Williams, Gustav Holst (1874-1934), musicien peu conventionnel, nous a donné la seule autre œuvre religieuse importante de cette génération, *The Hymn of Jesus*, partition discordante et mouvementée dont la grande beauté est en partie fondée sur les Actes apocryphes de Jean.

B) *La musique vocale profane.* — Avec *A Sea Symphony* et surtout les *Five Tudor Portraits*, suite chorale haute en couleurs, Vaughan-Williams a laissé deux merveilles qui dominent une œuvre vocale très importante, formée de chœurs accompagnés ou non, d'arrangements de chansons populaires, de *carols* et de ravissantes mélodies comme les *Songs of Travel* ou *The House of Life*. Mais il reste avant tout celui qui, comme Bartók et Kodály en Hongrie, a parcouru les campagnes anglaises et recueilli les trésors du vaste passé folklorique britannique. Cela nous vaut un langage harmonique très personnel, à la limite de la tonalité, de l'atonalité et d'un polymodalisme très hardi, dont *Flos campi*, d'après le Cantique des Cantiques, pour alto instrumental, chœurs et orchestre est un éblouissant exemple.

Egalement prolifique, Holst a composé de remarquables partitions *a cappella* ou avec orchestre (*Ode to the Death*, la *Choral Symphony*), et une quarantaine de mélodies aussi jolies que celles de Frank Bridge, qui restent encore à découvrir. Musicien de l'intimité, John Ireland (1879-1962) a laissé au moins une cantate à la fois énergique et délicate, *These things shall be*, tandis que l'impressionnisme de Cyril Scott (1879-1970) nous vaut une très *Belle dame sans merci* et une centaine de mélodies. Romantique inspiré, comme Ireland, par les mythes irlandais et gallois, Arnold Bax (1883-1953) est un curieux musicien à la plume parfois trop généreuse, mais à l'inspiration profonde,

absolument hors des modes, comme le prouve *Of a Rose I Sing a Song*. Disparu prématurément pendant la guerre de 1914-1918, George Butterworth (1885-1916) a cependant eu le temps d'écrire de charmantes partitions comme *Bredon Hills and other Songs*. Les mélodies d'Armstrong Gibbs, celles très sensuelles du poète, mort fou, Ivor Gurney, et les *folk songs* d'Ernest J. Moeran, ont aussi de nombreuses séductions cachées.

C) *Le théâtre et la musique. — Hugh the Drover*, un *ballad opera* romantique, *Sir John in Love*, truculent Falstaff plus vrai que nature, et surtout *Riders to the Sea*, opéra de chambre d'une ombrageuse sobriété, constituent l'apogée de l'œuvre de Vaughan-Williams, l'un des très grands maîtres de l'opéra au XX^e^ siècle. Son *Pilgrim's Progress*, « morality » d'après Bunyan, est un des sommets, avec les *Dialogues des Carmélites* de Poulenc, du théâtre musical à vocation spirituelle. On retrouve d'ailleurs une recherche semblable de l'expression « intérieure » au théâtre dans *Savitri* de Gustav Holst, opéra de chambre inspiré par l'Inde, alors que le savoureux *The Perfect Fool*, lui, obéit à une tout autre éthique !

Jamais représentés, les opéras d'Havergal Brian (1876-1972), musicien à l'inspiration farouche et parfois mal dégrossie, présentent l'intérêt d'avoir traité *Turandot* et *Faust*, chez un compositeur inspiré par le Wagner du *Ring*. Si l'on a oublié les gigantesques opéras épiques gallois de Joseph Holbrooke, il faudrait que la France porte attention au *Carrosse du Saint-Sacrement* écrit par Gerald, lord Berners (1883-1950), sur le texte de Mérimée, créé en 1924 à Paris, et qui se signale par sa drôlerie et la finesse de son débit dramatique. Peut-être les opéras à succès de

Rutland Boughton d'après les légendes arthuriennes de la Table ronde devraient-ils aussi être repris ?

Dans le domaine du ballet, il faut signaler *Job*, un « *masque* for dancing » de Vaughan-Williams, œuvre dramatique autonome et non simple accompagnement de danseurs, le *Masque of the Red Death* d'après Edgar Poe de Cyril Scott, et le très amusant *Luna Park* de lord Berners.

D) *La musique de chambre et d'orchestre.* — Indispensables jalons d'une longue vie créative, les neuf symphonies de Vaughan-Williams nous confondent par leur variété, aussi bien la sereine *Pastoral Symphony*, aux sonorités « françaises » (le musicien a travaillé avec Ravel, de trois ans son cadet), que l'âpre Symphonie n° 6, l'une des grandes œuvres du genre au XX^e^ siècle. Etonnamment rude, presque momifiée, la *Sinfonia antartica* est un autre aspect de Vaughan-Williams, dont on peut entendre la synthèse dans la Symphonie n° 9. Le musicien avait donné, dès 1910, un chef-d'œuvre, la *Fantasia on a Theme by Thomas Tallis* pour cordes, éclatant hommage au musicien Tudor. Mais, pas plus que les concertos, les quatuors ou la Sonate pour violon et piano, ces œuvres ne sont interprétées en France, et c'est bien dommage.

Grâce à son goût pour l'astrologie, Holst a réussi à traverser la Manche. La Suite symphonique *The Planets* lui a valu la célébrité, mais le Poème symphonique *Egdon Heath* et le Concerto pour deux violons valent beaucoup mieux, avec leur art consommé de l'orchestration et leur langage ascétique. Ce n'est pas un reproche que l'on pourrait faire aux œuvres de Holbrooke et William Hurlstone, ni aux trente-deux symphonies d'H. Brian (dont vingt écrites après ses quatre-vingt-dix ans !). Celles que l'on connaît sem-

blent taillées à la serpe avec une rudesse généreuse qui ne manque ni de grandeur ni d'originalité.

Un peu à l'écart des circuits traditionnels, Frank Bridge (1879-1962) exprime sa prédilection pour la musique de chambre avec une finesse d'écriture étonnante, apparentée à l'Ecole de Vienne. Entre *The Sea*, œuvre de jeunesse romantique et le superbe dernier Quatuor ou la Sonate pour violon, Bridge a connu une évolution esthétique notable, dont témoignent *Oracion*, concerto « élégiaque » pour violoncelle, *Phantasm* pour piano et orchestre, et *There is a Willow Grows Aslant a Brook*, brève page pour petit orchestre admirablement réussie.

Pianiste réputé, John Ireland a beaucoup composé pour son instrument, avec une plume très lyrique dont *Sarnia*, des trios et des sonates sont de parfaits exemples, ainsi que le Concerto. Les symphonies et les concertos de Cyril Scott, parmi lesquels celui pour clavecin, montrent un musicien très doué qui a sans doute souffert d'être encensé exagérément par ses thuriféraires. De l'œuvre orchestrale et instrumentale très abondante et un peu bavarde d'Arnold Bax, il faut surtout extraire le Concerto pour violoncelle, le Poème symphonique *Tintagel*, étonnante combinaison d'influences wagnérienne et debussyste, et surtout le seconde Sonate pour piano.

Lord Berners s'est singularisé (comme Satie, auquel on l'a comparé), par des pièces pour piano aux titres amusants et au langage acéré (*3 petites marches funèbres : Pour un homme d'Etat*, *Pour un canari*, *Pour une tante à héritage* et *Fragments psychologiques*). Butterworth, lui, est l'auteur d'une œuvre à succès, *A Shropshire Lad*, d'un ton pastoral charmant. Enfin, Ernest J. Moeran (1894-1950), novateur discret influencé par l'Irlande et par Sibelius, s'est fait le champion, dans ses quatuors, son Concerto

pour violon et la Symphonie en *sol* mineur, d'un rare *bel canto* instrumental.

2. **Les musiciens de la seconde génération.** — Il ne saurait être question de faire croire que tous les musiciens anglais sont des génies méconnus, mais ils sont nombreux, tels le mélodiste Roger Quilter, le pianiste Percy Grainger et Bernard van Dieren, auteur de beaux quatuors, à posséder un solide talent, et il ne faut pas négliger non plus Norman Demuth, Howard Ferguson, Gordon Jacob ou William Wordsworth, dont la musique est souvent très plaisante.

A) *La musique d'église.* — Ce n'est que vers la fin de sa vie qu'Arthur Bliss (1891-1975), d'abord catalogué comme moderniste, puis orienté vers un néo-romantisme conservateur, a composé son oratorio *Mary of Magdala*, d'une beauté un peu convenue. Par contre, d'une plume plus sage encore, Herbert Howells (1892-1983) a donné un émouvant *Requiem* (à la mort de son jeune fils) et le fragile *Hymnus Paradisi*. Les messes et les motets d'Edmund Rubbra, parfois très réussis, sont à signaler aux côtés du majestueux oratorio *Belshazzar's Feast*, qui a fait, peut-être excessivement, la gloire de William Walton (1902-1983). Plus secret, très indépendant, Lennox Berkeley (1903) est beaucoup plus convaincant, avec un *Stabat Mater* et un *Magnificat* à la fois élégants et profonds, ainsi que curieusement sans attaches avec les racines Tudor de la musique anglaise.

B) *La musique vocale profane.* — Les musiciens anglais de cette génération sont avant tout des mélodistes, et il faudrait découvrir *Madam Noy* de Bliss, les œuvres d'Howells et d'Arthur Benjamin, et surtout le petit chef-d'œuvre impertinent et mélancolique

du musicologue et compositeur Peter Warlock (1894-1930), *The Curlew*. D'origine catalane, Roberto Gerhard (1896-1970) s'est réfugié en Angleterre lors de la guerre civile espagnole. Disciple de Schönberg, il nous a offert une page surprenante, avec sa Cantate *The Plague*, d'après Camus, qui le place parmi les musiciens les plus intéressants apparus depuis la Seconde Guerre. Il faudrait peut-être aussi découvrir Patrick Hadley et le Concerto pour piano avec baryton et chœurs d'Alan Bush (1900).

Gerald Finzi (1901-1956) a donné le meilleur de sa production à la voix. Son écriture reste assez traditionnelle, mais la finesse avec laquelle il traite les mots vaut toutes les audaces. *Dies Natalis* est un vrai chef-d'œuvre, et *Let us Garlands bring* d'après Shakespeare un cycle d'une fraîcheur merveilleuse. Les mélodies de Rubbra et Walton pâlissent à côté de pages signées par Lennox Berkeley, très françaises de ton (il a travaillé avec Nadia Boulanger), parmi lesquelles les *Poems of St. Theresa of Avila* pour contralto et cordes constituent le sommet de son œuvre, par leur acuité poétique et spirituelle hors pair.

C) *L'opéra, le ballet, le cinéma.* — Bliss s'est distingué par une jolie musique de film pour *The Beggar's Opera* et le ballet *Adam Zero*, tandis qu'Arthur Benjamin (1892-1962) devrait intéresser le public français, grâce à son *Tartuffe*. En attendant la résurrection de l'opéra *The Duenna* de Gerhard, nous devrions apprécier le seul compositeur de comédies musicales anglais qui ait pu concurrencer les Américains, Noël Coward (1899-1973), dont *Private Life* possède une verve mélodique hors du commun. Par contre, il ne semble pas qu'il soit urgent de faire entendre les ouvrages lyriques d'Alan Bush, le *Troïlus and Cressida* de Walton, figé dans un académisme

romantique lassant (alors que son *extravaganza* d'après Tchekov, *The Bear*, est savoureuse), et les ballets souvent arrangés d'après Couperin ou... Meyerbeer de Constant Lambert, musicien très conformiste.

D) *La musique de chambre et d'orchestre.* — Que ce soit dans *A Colour Symphony*, hardie et pittoresque, dans *Music for Strings* ou son œuvre de chambre, Bliss fait preuve d'une vitalité aussi séduisante que peu audacieuse, mais les *Meditations on a Theme of John Blow* sont si réussies que toute discussion esthétique paraît oiseuse.

Howells et Benjamin ont eu la main heureuse dans leur musique de chambre, comme Warlock dans sa très britannique *Capriol Suite*, mais ils ont l'air bien sage, à l'écoute de la Symphonie *Collages* de Gerhard, combinaison parfaite de l'orchestre et d'une bande magnétique. La virtuosité du Concerto pour orchestre, le ton abrupt du Concerto pour clavecin ou de *Leo* pour ensemble instrumental placent décidément Gerhard aux premiers rangs de la musique de son temps. Alan Bush, sans doute frappé d'ostracisme à cause de ses opinions communistes, s'impose avec la *Byron Symphony* et des Préludes pour piano d'une puissante facture. De leur côté, l'élégance du Concerto pour clarinette de Finzi, la monotonie des onze symphonies de Rubbra, le néo-classicisme du *Divertimento* de Berkeley et les œuvres de Constant Lambert constituent un corpus musical plus plaisant et abondant qu'excellent. Quant à Walton, c'est dans le domaine instrumental qu'il a donné le meilleur de lui-même, avec le Concerto pour alto, l'Ouverture *Portsmouth Point* et le piquant divertissement *Façade*. Mais c'est sans doute avec les Concertos pour violon et violoncelle, et surtout la très lyrique première Sym-

phonie, d'un romantisme brillamment orchestré, que Walton se montre supérieur à sa réputation de musicien officiel.

Infiniment séduisants et variés, les musiciens anglais nés à la fin de l'ère victorienne sont les derniers à n'avoir pas complètement réussi le renouveau de leur pays, sans doute à cause de trop solides traditions. Leurs successeurs, et Michaël Tippett le premier, vont réussir à transcender ces racines pour faire de leur pays l'une des premières nations musicales du monde.

3. Michael Tippett et son époque.

1957-1970 : Poursuite de la décolonisation.
1968 : Débuts des troubles religieux et politiques en Irlande du Nord.
1973 : Entrée de la Grande-Bretagne dans le Marché commun.
1982 : Guerre contre l'Argentine à propos des îles Falkland (Malouines).

Dans un pamphlet savoureux sur la vie musicale anglaise à la fin du règne de Victoria, *La Musique du Pays des Brouillards* (1885), Félix Remo stigmatise (non sans tendresse) l'hospitalité passive et sans discernement des Anglais pour les musiciens allemands. « L'Angleterre est le déversoir naturel de l'Allemagne, et, dans certains cas... elle va jusqu'à en être le dépotoir, car l'empire germain nous envoie ses rossignols et ses rebuts aussi bien que ses gloires. » Il est normal qu'un jour l'Angleterre ait réagi contre ce colonialisme qui lui a tout de même valu les visites du chef wagnérien Hans Richter ou de Max Bruch. Depuis, elle a aidé la France à redécouvrir Rameau et Berlioz...

En dépit des progrès accomplis par la musique anglaise, depuis Elgar, pour se révéler à son propre public et à l'étranger, la génération née avec le siècle a encore beaucoup dû se battre pour être acceptée. C'est à partir du moment où le miracle — mirage — victorien s'est dissipé, que l'Angleterre a su se forger une musique digne de son histoire — et même la protéger par une solide organisation syndicale —, ce qui constitue sans doute l'un des principaux événements artistiques survenus en Europe depuis la fin de la Deuxième Guerre mondiale.

Tippett appartient à la même génération que Messiaen et

Chostakovitch, et son importance est sans aucun doute comparable, même si sa renommée est moindre. En Angleterre même, il a mis longtemps à se faire accepter du pourtant si anticonformiste peuple britannique. Admirateur passionné de Purcell, refusant toutes les étiquettes esthétiques ou intellectuelles, féru de Beethoven et fin connaisseur des madrigalistes anglais, amateur de jazz, numismate et poète, Tippett ne cesse de nous surprendre. Il n'écrit pas facilement, et toute son œuvre trahit un violent combat avec la matière, une éthique austère et mâle dans son goût pour la construction, qui s'accompagne d'une merveilleuse fantaisie mélodique.

L'harmonie joue un grand rôle chez Tippett, dont la marque personnelle semble être l'emploi fréquent de l'intervalle de quarte. Son amour de la liberté a fait que, ni dans le langage tonal de ses débuts, ni dans celui plus atonal de sa maturité, il ne s'est laissé bridé par le moindre *Diktat*. Sa curiosité de science rythmique rend parfois ses œuvres d'une grande difficulté, mais son art de la couleur leur donne un charme très particulier, celui d'une Angleterre celtique plaisamment irrationnelle, celle de Lewis Carroll, mais aussi peut-être d'Agatha Christie.

Tippett utilise un langage concis qui montre en permanence l'originalité et la précision de ses idées autant que de ses idéaux. Sa musique est de celles qu'il est doux d'apprendre à aimer, et dont l'apparent classicisme est sans doute plus dynamique et audacieux que les spéculations intellectuelles d'une avant-garde impénitente.

A) *La musique d'église.* — Tippett a peu composé pour l'église, mais il ne nous a donné que des chefs-d'œuvre. Le motet *Plebs angelica* (1943) à 8 voix est un modèle de souplesse vocale. *A Child of our Time* (1941), oratorio d'une vigueur peu commune, exprime l'horreur de Tippett, pacifiste convaincu, pour tous les racismes, quels qu'ils soient, et le montre en remplaçant le traditionnel choral par des *Negro Spirituals*. Plus accompli encore dans sa complexité, *The Vision of saint Augustine* (1965) est une œuvre d'une grande hauteur spirituelle, dont la texture des chœurs et de l'orchestre crée une fascinante sensation de sérénité extatique. Quant au dernier ouvrage sorti de la plume de Tippett, *The Mask of Time* (1980-1983), il dépasse les notions de sacré ou de profane, pour n'être plus qu'un vaste éloge de l'Humanité.

B) *La musique vocale profane.* — Très restreinte quant au nombre, cette production comprend les ravissants *Songs for Ariel* (1962), et surtout les *Songs for Dov* (1969-1970), partition-collage où se retrouvent des citations de Wagner et l'influence du *boogie-woogie*.

C) *Le théâtre et la musique.* — Très préoccupé de psychologie et admirateur de Jung, Tippett a composé livret et musique du monumental opéra *The Midsummer Marriage* (1946-1952). Cet ouvrage initiatique de l'être est une mine d'harmonies chatoyantes et de pages orchestrales superbes. Au contraire, *The Knot Garden* (1966-1969), tout en utilisant un sujet semblable, est un opéra de forme beaucoup plus ramassée, et d'une trame dramatique plus violente, un peu comme l'ascétique *King Priam* (1958-1961), ouvrage d'un lyrisme farouche et sans concessions, ou *The Ice Break* (1973-1976), kaléidoscope d'images et d'émotions.

D) *La musique de chambre et d'orchestre.* — Également écrivain et homme de radio, polémiste vigoureux, Tippett est l'auteur de plusieurs ouvrages, dont *Thoughts on Art and Anarchy* (1961), qui éclaire son œuvre de façon inattendue.

C'est le Concerto pour double orchestre à cordes (1938), parfaite synthèse classique entre le rythme et la polyphonie, qui a révélé Tippett aux Britanniques. L'exubérante vitalité du Concerto pour piano (1953-1955) contraste avec la retenue sévère du Concerto pour orchestre (1962-1963), et surtout avec la Symphonie n° 3. Cette œuvre aux vastes dimensions, au souffle généreux, combine avec un art consommé la science orchestrale et le lyrisme palpitant du *blues* que chante la soprano solo. Le Concerto pour violon, alto et violoncelle (1979) s'apparente plutôt à la musique de chambre, dont le sommet est sans conteste le Quatuor n° 3 (1945-1946), radieuse et mélancolique œuvre de jeunesse. La Sonate pour piano n° 3 (1972-1973) est aussi l'une des partitions majeures de Tippett, et l'on sent nettement qu'elle répond à une notion de plaisir (à composer, à jouer, à entendre) assez rare au XX^e siècle. Ce sentiment est d'ailleurs curieux, car Tippett ne se laisse jamais aller au divertissement gratuit. Scrupuleux et exigeant, il possède une mystique de l'art, expression supérieure de l'es-

prit humain, qui le place très haut dans la musique du XX^e siècle.

4. **La génération du siècle.** — Dominée par le talent éclectique autant qu'éblouissant de Benjamin Britten, dont le langage est infiniment plus accessible que celui de Tippett, la vague des musiciens nés avec le siècle est d'une étonnante variété, et ce d'autant plus qu'elle a souvent accueilli des artistes étrangers. Ceux-ci, tout en faisant une partie de leur carrière en Angleterre, n'ont pas pour autant adopté la philosophie esthétique nationale. Egon Wellesz (1885-1974), musicologue renommé, disciple de Schönberg, a su assimiler les leçons d'un Romantisme tardif et de l'Ecole de Vienne, en particulier dans ses symphonies et son *Octet*. Aux côtés de cet Autrichien chassé par l'*Anschluss* de 1938, il faut citer Franz Reizenstein, Andrej Panufnik, et surtout le Hongrois Matyas Seiber (1905-1960), qui a traité l'*Ulysses* de James Joyce avec un langage proche de son pays et de Bartók.

A) *La musique d'église.* — Benjamin Britten (1913-1976) est le seul grand musicien de sa génération à avoir écrit une considérable œuvre sacrée. Fasciné par les voix d'enfants, il leur a destiné la *Missa Brevis*, la fameuse *Ceremony of Carols*, l'admirable *St. Nicholas*, et le très émouvant *War Requiem*.

B) *La musique vocale profane.* — Le *Requiem* profane aux harmonies surprenantes et aux rythmes inspirés par l'Afrique orientale à Priaulx Rainier (1903), musicienne sobre, fine, et l'*Elegy for the Flowers*, page ardente et libre d'Elizabeth Lutyens (1906-1983), adepte du dodécaphonisme systéma-

tique dès 1939, offrent de beaux moments. Elizabeth Maconchy (1907), réputée cérébrale à l'excès, est pourtant l'auteur d'un *John Donne Cycle* et des *Settings of G. M. Hopkins* qui prouvent le contraire. Quant à Phyllis Tate (1911), ses *Songs of Sundrie Kindes* pour ténor et luth sont un ravissant hommage à la Renaissance élizabéthaine.

Britten, mélodiste confirmé, sachant à la perfection tisser derrière la voix une trame harmonique et rythmique efficace, a donné à la voix les sommets de son œuvre. *Les Illuminations* de Rimbaud, la *Serenade* pour ténor, cor et cordes, plusieurs cycles de mélodies d'après Michel-Ange, John Donne, Hölderlin et William Blake, les *Canticles*, la Cantate *Phaedra* et la très étrange *Ballad of Little Musgrave and Lady Barnard* sont les joyaux d'un incontestable Eldorado mélodique. On retrouve parfois le même naturel charmeur dans *Les Fleurs du Mal* d'après Baudelaire, pour ténor, cor et piano d'Humphrey Searle (1915-1982), dont le dodécaphonisme est remarquablement générateur d'expression et de lyrisme.

C) *L'opéra.* — Que ce soit à la scène, pour la télévision, le cinéma ou la radio, les musiciens de cette génération ont une belle veine dramatique. *Isis und Osiris*, opéra au rituel prenant d'Elizabeth Lutyens, *The King of the Golden River* d'Elizabeth Maconchy, spécialiste heureuse d'ouvrages pour enfants, et les partitions de Searle (l'étrange *Diary of a Madman* d'après Gogol et la macabre *Photo of the Colonel* d'après Ionesco) sont à placer aux côtés des opéras de Britten.

Comme Purcell, dont il a réalisé de nombreuses partitions, Britten avait le sens dramatique du mot en musique. *Peter Grimes*, féroce épopée de la mer, lui a valu la notoriété. *Albert Herring*, délicieuse adap-

tation du *Rosier de Mme Husson* de Maupassant, *A Midsummer Night's Dream*, qui donne pour la première fois un rôle (Obéron) à la voix de *countertenor*, *Curlew River*, « parabole d'église » au lourd parfum médiéval, le violent *Rape of Lucretia*, le nostalgique et ultime *Death in Venice*, et *The Turn of the Screw*, conte fantastique et morbide d'après Henry James, réussite absolue de l'opéra, sont autant d'ouvrages majeurs.

D) *La musique de chambre et d'orchestre.* — C'est un domaine si vaste qu'on ne peut citer toutes les œuvres intéressantes, comme *Epyllion* pour violoncelle et cordes d'Elizabeth Maconchy, la jolie Sonate pour clarinette et violoncelle de Phyllis Tate, le Concerto pour cordes et le Quatuor n° 2 d'Alan Rawsthorne (1905-1971) ou le superbe *Poem* pour cordes d'Humphrey Searle.

Benjamin Britten, lui, est célèbre pour plusieurs partitions brillantes mais assez peu caractéristiques, bien qu'il possède un métier accompli d'orchestrateur, et qu'il sache servir les instruments, le violoncelle surtout, avec verve. Parfois bavard et superficiel, souvent conformiste, il donne de lui une idée un peu fausse, dans un répertoire (pourtant vaste) où il n'est guère à l'aise, bien qu'il ait écrit les adorables *Six Metamorphoses after Ovid* pour hautbois.

D'autres musiciens restent injustement dans l'ombre de Britten, comme William Alwyn, Benjamin Frankel, Dennis Apivor, Reginald Smith-Brindle ou Grace Williams, même si ils appartiennent à une génération qui, avec un peu de recul, nous paraît singulièrement peu audacieuse, marquée par le passé et le folklore anglais. Mais, si certaines conventions de « bon ton » ont parfois un peu figé l'originalité de ces compositeurs, si la surabondance de *folk songs*

finit par lasser, le sort en est jeté. La musique anglaise possède le don de se régénérer par l'histoire, et de nouveaux venus ont su renouveler le rôle et l'impact des traditions britanniques dans les langages de leur temps.

CHAPITRE VI

L'APOCALYPSE, OU LA MUSIQUE ANGLAISE RÉVÉLÉE

En partie grâce à sa vitalité naturelle, mais aussi à cause de la qualité de son enseignement et de sa recherche en matière de musique, l'Angleterre nous donne, tous les dix ans environ, une dizaine de remarquables compositeurs, que les *medias* commencent à nous faire connaître. Nous ne nous rendons cependant pas encore compte à quel point l'Angleterre est devenue un maillon capital de la musique au XX^e^ siècle. Il faut se méfier d'une apparence parfois conservatrice, car, même parmi les plus avant-gardistes, bien rares sont les musiciens anglais qui font un complexe et rejettent carrément les traditions de leur pays. Cette notion de *fair play* artistique, si elle n'exclut pas les querelles esthétiques, établit très clairement que la musique « contemporaine » est celle de notre temps, dans toute sa diversité, sans la donner en apanage exclusif aux plus « modernistes ».

I. — Les révolutionnaires prudents

La génération de musiciens nés dans les années 1920 fait un peu figure de sacrifiée, entre celle de Tippett et celles qui ont bâti la musique d'aujourd'hui, parce qu'elle possède un archaïsme latent qui ne

manque pas de charme, mais qui déçoit nettement lorsque les créateurs ne sont pas de premier plan.

A) *La musique d'église.* — Les musiciens de cette génération de transition, qui ont émergé, en pleine jeunesse, de la Seconde Guerre mondiale, ont vécu toutes les transformations liturgiques de l'Eglise anglicane, toujours en cours aujourd'hui, et dont l'influence risque d'être plus pernicieuse sur la musique anglaise que les bouleversements du XVII^e siècle, car elles s'attaquent à des traditions qui ne sont pas de simples habitudes, et qui sont avant tout dynamiques, cela d'une façon parfois inattendue. La *Low Church*, proche des origines un peu puritaines de la Réforme, reste fidèle à l'austérité des simples hymnes et du psautier, épine dorsale de la musique anglicane. Pourtant, elle adopte aujourd'hui un type de missel inspiré de l'Eglise catholique et très éloigné du *Common Book of Prayer* de 1662. Ce paradoxe est inquiétant, car la *High Church*, généralement plus tolérante, sur le plan théologique, vis-à-vis de l'Eglise romaine, attachée à un certain faste des offices, musique en tête, se trouve ainsi partagée entre la cohérence spirituelle et l'amour d'un langage liturgique particulier. De ce fait, les cathédrales et les *colleges*, encore argentés, deviennent peu à peu les seuls à poursuivre les traditions liturgiques et musicales anglicanes, risquant de transformer les chœurs anglais, ultimes conservatoires de l'art vocal et choral de l'Occident chrétien, en musées poussiéreux de la seule Eglise « haute ». Les difficultés économiques aidant, même ces réservoirs risquent de tarir, préparant à l'Angleterre une catastrophe musicale comparable à ce qu'a été la Révolution pour la musique française.

Mis à part le très néo-classique oratorio de Peter Racine Fricker (1920), lointain descendant du poète,

The Vision of Judgement, belle œuvre polyphonique d'un humanisme touchant, et certaines œuvres d'Anthony Milner, John Joubert et Kenneth Leighton, la musique sacrée de cette génération reste d'une consternante et inquiétante pauvreté.

B) *La musique vocale profane.* — Ce domaine est aussi assez terne, mais réserve de jolies surprises, avec les madrigaux et *The Tomb of St. Eulalia* de Fricker, les *Four Poems of James Joyce*, au lyrisme chaleureux, de Christopher Shaw (1924), la ravissante *Cantata for a Summer's Day*, très librement attachée au sérialisme, de la remarquable Thea Musgrave (1928), et quelques pages de Milner.

C) *Le théâtre et la musique.* — De plus en plus souvent orientés vers les *medias* et les ouvrages de petites dimensions, les musiciens de cette génération ont moins écrit pour le théâtre. Seuls Malcolm Arnold (1921), avec la musique du film *The Bridge on the River Kwaï*, Iain Hamilton (1922), avec *Agamemnon*, et Thea Musgrave dans *A Christmas Carol* d'après Dickens, ont fait preuve d'une plus grande originalité que leurs contemporains.

D) *La musique de chambre et d'orchestre.* — Il est difficile de choisir dans une profusion d'œuvres inégales. Toutefois, le Quatuor n° 2 et les symphonies de Fricker, la gigantesque *Passacaglia on DSCH* pour piano (quatre-vingts minutes d'hommage à Schostakovitch) de Robert Stevenson (1921), les œuvres de Tristram Cary, pionnier anglais de la musique électronique, le Concerto pour clarinette, très réussi, de Thea Musgrave, et plusieurs partitions signées Don Banks, Milner, Philip Cannon, Alun Hoddinott, Robert Simpson, Hamilton, Wilfrid Josephs et Leigh-

ton, sont de belles pages à découvrir, sans pour autant qu'elles soient des jalons majeurs.

II. — La génération de l'après-guerre

Tout en conservant un attachement profond pour les traditions musicales anglaises, les musiciens de cette génération, même ceux tentés par le conservatisme, ont plus ou moins assimilé le message de l'Ecole de Vienne, arrivé tardivement en Angleterre. Utilisant souvent les formes d'écriture, les jeux de rythmes et de polyphonies du Moyen Age et de la Renaissance, dont la rigueur vivifie aisément la musique sérielle, mais sans le rôle anecdotique des générations précédentes, ces compositeurs sont entrés de plain-pied dans la musique de leur siècle.

A leurs côtés, il serait injuste de ne pas placer Gerard Hoffnung, dessinateur et humoriste, dont la personnalité a joué un rôle certain dans la vie musicale anglaise des années 1950. Ses illustrations de *L'Enfant et les Sortilèges* de Ravel, mais surtout ses recueils de caricatures sur le monde musical, témoignent de la vigilance qu'a le musicien anglais de ne pas se prendre trop au sérieux. Il est à l'origine des fameux *Hoffnung Music Festivals*, délirants concerts auxquels participaient les meilleurs musiciens du temps, dans un esprit de franche et ironique gaieté. Maître du *nonsense* et du pastiche, Hoffnung y était célébré, aspirateurs et tuyaux d'arrosage à l'appui, avec un grain de folie collective auquel tout un chacun succombe encore aujourd'hui.

1. **Peter Maxwell Davies (1934).** — Membre du *Manchester Group* avec Alexander Goehr et Harrison Birtwistle, Peter Maxwell Davies est sans aucun doute la personnalité la plus forte et la plus controversée

apparue dans l'Angleterre musicale depuis Tippett. Initié vers 1955 aux esthétiques les plus avancées de la musique post-sérielle, alors balbutiante dans son pays, ce pédagogue et conférencier très recherché, grand défenseur de la musique de chambre, est un créateur complexe et prolifique, qui semble renouveler son inspiration grâce à ses propres contradictions. Profondément influencé par le Moyen Age et la Renaissance, dont les échos jalonnent son œuvre, amoureux d'un certain puritanisme musical, sans doute hérité de l'Ecosse où il séjourne souvent, il possède en lui quelque chose d'à la fois monacal et méphistophélique, de cruel et tendre, qui rend sa musique très attachante. Souvent surprenant, parfois exaspérant, mais aussi sympathique (une qualité rare, à prendre au sens propre du terme), Maxwell Davies est une énigme à résoudre, un monde à découvrir.

A) *La musique d'église.* — Quelques motets et *carols* forment l'œuvre sacrée de Davies, dominée par *O magnum mysterium* (1960), suite de Noëls alternés avec des pages instrumentales d'une violente pureté, à laquelle s'ajoutent *Te lucis ante terminum* et *The Lord's Prayer*. Il faut aussi y associer la *Missa super* « *L'Homme armé* », pour récitant et instruments, phase ultime d'une œuvre dramatique « de studio », fondée sur une messe célèbre du XV^e^ siècle.

B) *La musique vocale profane.* — Egalement peu nombreuse, la production profane de Davies est superbe, avec surtout trois partitions exceptionnelles, les *Frammenti di Leopardi* (1961), l'*Hymn to St. Magnus* (1972), apothéose d'une rare concision d'après des hymnes du XII^e^ siècle des îles Orcades, et la *Stone Litany* (1973), pour mezzo et orchestre, musique en quelque sorte « pensée » et non chantée, en dépit

d'une écriture vocale extrêmement fouillée dans la recherche des couleurs et des timbres.

C) *Le théâtre et la musique.* — Davies semble assez peu intéressé par la lourde machinerie de l'opéra traditionnel, mais il est sans aucun doute un des plus grands musiciens dramatiques de notre temps. Ses ouvrages, intimes, parfois à un seul personnage, comme *Revelation and Fall* (1965-1966), et les plus ambitieux, tels *Notre-Dame des Fleurs* d'après Genêt ou *The Martyrdom of St. Magnus* (1976), montrent une imagination débordante, mais exactement structurée. *Taverner* (1962-1968), opéra avant lequel Davies avait réalisé plusieurs pages-esquisses préparatoires, est l'exemple parfait du *work in progress*. Fondé sur la vie très agitée du musicien de la Renaissance, c'est un drame du déchirement, du mensonge et du doute, que Davies a traité avec une rigueur presque psychanalytique. *Eight Songs of a Mad King* (1969) exige du soliste masculin de terrifiantes capacités vocales, et donne à l'accompagnement un rôle presque humainement vivant. La musique d'un pareil homme de théâtre fait attendre avec impatience, après l'opéra d'Olivier Messiaen, le *Francesco di Assisi* que Davies prépare.

D) *La musique de chambre et d'orchestre.* — Dès ses œuvres de jeunesse, comme *Alma Redemptoris Mater* pour six instruments (1957), Davies ne cache pas sa prédilection pour le Moyen Age. Depuis, il a donné quatre grandes partitions d'orchestre : la *Sinfonia* (1962), la *Second Fantasia on John Taverner's In Nomine* (1964), « ébauche » de quarante minutes pour l'opéra *Taverner*, *Worldes Blis*, « motet » orchestral (1966-1969), et la *Symphony* (1975-1976), dans lesquelles il se montre un instrumentateur extrême-

ment raffiné. Il a également réalisé de nombreuses « adaptations » modernes de Machaut ou Bach pour les ensembles instrumentaux qu'il a fondés.

Les *Seven In Nomine*, évidente allusion à la Renaissance élizabéthaine, et les *Four Lessons* pour deux pianos (1978), fantaisie didactique d'un merveilleux brio, sont d'autres aspects d'un talent protéiforme en perpétuelle mutation. Maxwell Davies est peut-être discuté parce qu'il est insaisissable et que sa multiplicité gêne. Il ne faut pas espérer, d'ailleurs, qu'il fasse le moindre effort pour correspondre au schéma du « compositeur contemporain modèle », et c'est peut-être pour brouiller les pistes qu'il a composé, à la limite de la musique de chambre, du ballet et de l'écriture symphonique, une partition faussement naïve et même un peu perverse dont le seul titre explique le propos, *St. Thomas Wake : Foxtrot on a Pavan by John Bull.*

2. **La génération de 1930.** — A) *La musique d'église.* — Mis à part certaines pages d'Anthony Payne, Gordon Crosse, Malcolm Williamson, Robert S. Johnson et William Mathias, bien peu d'œuvres sont notables dans ce domaine. Jonathan Harvey (1939) est peut-être le musicien de sa génération qui a le mieux su dire, avec un langage parfaitement actuel, l'éternité du message chrétien, qu'il embellit encore, par un sens très grand de l'espace et des combinaisons sonores. *I loved the Lord*, *The Dove descending*, et surtout l'opéra liturgique *Passion and Resurrection*, permettent d'espérer que des créateurs anglais se battront, en l'enrichissant, pour sauvegarder le patrimoine choral de leur pays.

B) *La musique vocale profane.* — Toujours copieuse et variée, cette musique permet d'apprécier l'éclec-

tisme de Malcolm Williamson (1931), dans *Les Olympiques* d'après Montherlant, le classicisme « dynamique » d'Alexander Goehr (1932) avec *Babylone the Great is Fallen*, ou l'émotion chaleureuse d'Hugh Wood (1932) dans les *Songs to Poems by Pablo Neruda*. Lui aussi très discuté, Harrison Birtwistle (1934) est assez bien connu en France, grâce à Pierre Boulez, qui dirige souvent ses œuvres. On a beaucoup dit que sa musique est plus intellectuelle qu'émouvante, assez statique, mais *Entr'actes and Sapho Fragments* et *Nenia on the death of Orpheus* donnent la preuve qu'un « lyrisme froid » peut être parfaitement convaincant. Nicholas Maw, avec un tempérament assez sage, Bernard Rands, avec plus d'audace, J. Harvey, dans ses sept cantates, ont aussi très bien servi la voix, de façons absolument différentes.

Merveilleusement doué de *versatility*, cette qualité britannique au nom intraduisible (à la fois « fantaisie » et « universalité d'esprit »), Richard Rodney Bennett (1936) ne résiste pas toujours à une certaine facilité, que l'on trouve dans *Jazz Pastoral* ou *Night Piece*, pour soprano et bande magnétique d'après Baudelaire. *Lumina*, sur des poèmes d'Ezra Pound, de David Blake (1936) et *The Way of Truth* de David Bedford (1937) suffisent à placer ces musiciens parmi les plus intéressants de leur génération.

Cornelius Cardew (1936-1982) fut longtemps considéré avec raison comme un novateur de génie, ne se référant à aucun système britannique de langage. Au contact de Stockhausen et de Cage, il s'est orienté vers une musique expérimentale nécessitant des notices explicatives destinées à l'interprète, dont l'initiative est constamment sollicitée, comme dans *February Pieces* pour piano. Mais, converti au maoïsme, il s'est détaché de la musique aléatoire, refusant toute forme de musique savante « impérialiste ». Ses trois

Bourgeois Songs sombrent volontairement dans un misérabilisme esthétique qui ne peut avoir aucun rapport avec les masses populaires britanniques, aux traditions musicales si riches. Apôtres d'une certaine marginalité blasée, créateurs d'une musique répétitive autant qu'élémentaire, Cardew et ses épigones, comme Hugh Shrapnel ou Ivan Hume-Carter, se sont engagés sur une voie qui est surtout critiquable — d'une façon peut-être injuste et partiale —, à cause de son mépris initial pour les capacités artistiques du peuple.

C) *L'opéra.* — Ce domaine est caractérisé par le rôle musical attribué à l'enfant chanteur qui, déjà au XVI^e siècle, quittait les stalles des églises pour se produire sur scène. *Julius Caesar Jones*, de M. Williamson, est un merveilleux exemple de cette conscience musicale de l'enfant, tout comme *All the King's Men* de R. R. Bennett, œuvre drôle et charmante. Bennett y est beaucoup plus convaincant que dans *The Mines of Sulphur*, vigoureux opéra qui sertit des mélodies tonales dans une orchestration atonale, non sans effets. Bien moins séduisant, H. Birtwistle oppose sécheresse et violence dans *Punch and Judy* et *Orpheus*. Quant à G. Crosse, il cache sous une certaine redondance une invention qui fait l'intérêt de ses cinq opéras.

D) *La musique de chambre et d'orchestre.* — M. Williamson, R. S. Johnson, très marqué par Messiaen, Nicholas Maw (1935), dont *Personae* pour piano est très étonnant, John White et ses quatre-vingt-dix-huit sonates pour piano, ainsi que Bernard Rands, méritent sans doute d'être découverts. Alexander Goehr n'est jamais meilleur que dans son beau Concerto pour violon ou sa *Romanza* pour violoncelle. Dans *Tragoedia*, *Medusa*, et surtout *The Triumph of Time*,

H. Birtwistle montre une aisance orchestrale très grande, comme Bennett dans ses symphonies et concertos, et Blake dans son Concerto pour violoncelle (belle page de chant instrumental). J. Harvey, qu'il utilise ou non une bande magnétique, nous donne son meilleur dans la *Toccata* pour orgue ou *Persephone Dream*.

III. — Les nouveaux venus

La nomenclature, sans doute un peu fastidieuse, de tous ces musiciens anglais et de leurs œuvres, dont une grande majorité sont absolument inconnus hors de chez eux, et parfois même dans leur pays, montre clairement l'extraordinaire vitalité de la création musicale britannique. Mais le plus frappant, à ce propos, est l'infinie variété de ses composantes, et ce petit quelque chose, indéfinissable, qui fait rarement des plus conservateurs des réactionnaires, et ne transforme pas les plus audacieux en iconoclastes.

Les nouveaux venus des années 1940 et 1950 ont reçu des formations semblables à celles de leurs prédécesseurs, mais sans doute avec moins de facilités car, d'un côté, les musiciens anglais ont souvent l'habitude de vivre âgés et de rester en activité très longtemps et, d'autre part, les circonstances économiques actuelles ont quelque peu troublé les routines de la filière traditionnelle. Mais cela ne semble pas freiner la création, l'éclectisme étant de rigueur, comme l'appel aux moyens techniques des *medias* et à toutes les ressources musicales, amateurs et professionnelles du peuple anglais.

La plus étonnante personnalité parmi les musiciens britanniques qui parviennent aujourd'hui à un épanouissement affirmé de leur art est sans aucun doute Brian Ferneyhough (1943), révélé, une fois n'est pas

coutume, par la France, pendant les années 1970. Manifestement influencé par Stockhausen et Boulez, Ferneyhough n'a cependant rien d'un épigone circonspect. Sa musique possède une force prenante, un rituel magique à la limite de la perversion. Bien que ses œuvres récentes nous annoncent un virage esthétique, et peut-être l'abandon des grandes formes qui lui ont été chères, son acquis lui a déjà permis de s'exprimer avec plénitude. La *Missa Brevis* à 12 voix, *Transit* pour voix et orchestre amplifiés, *Funerailles* pour cordes et harpe, et surtout les *Sonatas* pour quatuor à cordes, témoignent d'un plaisir dans le jeu d'écriture, une sensualité rayonnante, si rare dans l'art de notre temps, et si heureusement assimilée à une sorte de mysticisme diabolique. Avec l'aide de l'électronique, Ferneyhough ouvre aux voix et aux instruments des horizons apparemment illimités, comme s'il ne possédait pas aujourd'hui les moyens techniques de traduire toute la vigueur de sa pensée. On songe un peu aux musiciens du Romantisme naissant, qui n'avaient à leur disposition que le piano-forte, instrument merveilleux mais en pleine évolution. Qui sait ce que nous préparent l'esprit et la plume de Ferneyhough ?...

Reconnu par ses pairs et ses concitoyens, ce qui n'a pas toujours été le cas de Ferneyhough, Roger Smalley (1943) est le cas idéal du musicien britannique qui a su accomplir l'osmose entre les racines musicales de son pays et un langage résolument de notre temps. S'inspirant du compositeur élizabéthain John Blitheman, il a écrit une série d'œuvres très fortes et personnelles, *Gloria tibi Trinitas* I et II, la *Missa Brevis* à 16 voix et les *Missa parodia* I et II. Smalley, dont l'important catalogue comprend également une curieuse *Beat Music*, de beaux exemples de modulation électronique des instruments et un

splendide *Konzertstück* pour violon et orchestre, a su également s'enrichir des influences de Boulez et Stockhausen pour se forger un langage propre, fait de précision, et d'un grand sens des lignes et des formes.

John Tavener (1944) a connu un frappant succès dès ses débuts. C'est un musicien étrange, à l'écart des modes et des chapelles, auquel on reproche bien à tort d'être accessible à l'auditeur le moins averti. Fécondée par une ardente foi catholique et par une évidente attirance pour les rites mortuaires, la musique de Tavener est abondante en mélodies et en trouvailles harmoniques aux confluents de la tonalité et de la modalité. Ses plus belles œuvres sont comme parfumées de mort, sans rien de macabre ou d'intellectuel dans le propos. Après ses cantates bibliques *Caïn and Abel* et *The Whale*, le *Celtic Requiem*, les *Ultimos Ritos* d'après saint Jean de la Croix, qui tentent l'approche de l'ineffable dans la mort, les deux *Requiem for Father Malachy*, œuvres plus intérieures, et le *Requiem* sur des textes de la poétesse russe Anna Akhmatova sont des pages qui ne visent pas à l'avant-garde, mais à la simple expression des sentiments. Les *Canciones Españolas* et le bel opéra *Thérèse*, sur sainte Thérèse de Lisieux, sont d'autres preuves d'une absence de dialectique cérébrale, avantageusement remplacée par ce qui pourrait bien être une âme.

Michaël Finnissy (1946) commence à peine à être apprécié à sa juste valeur en Angleterre, et ce n'est que justice, après que la France eut contribué à le révéler. Finnissy est avant tout un lyrique, amoureux de la voix, au point de faire chanter les instruments mieux que quiconque dans sa génération. Le sens théâtral, l'élégance mélodique et une sévérité en quelque sorte spontanée caractérisent son œuvre dont l'imagination n'est pas la moindre qualité. Une

des premières partitions de Finnissy, *Le Dormeur du Val*, inspiré par Rimbaud, donne un bel exemple de vocalité moderne et, depuis, sa *Jeanne d'Arc* ou l'opéra de chambre *Orfeo* ont confirmé un don rare de nos jours. *Cipriano* pour 10 voix, les deux Concertos pour piano et *Long Distance* pour piano et instruments témoignent encore d'un tempérament riche, fécond, et qui possède en outre une qualité singulière, le sens de l'espace sonore.

L'Ecossais Martin Dalby (1942) est le premier d'une série de compositeurs de cette génération qui sont moins connus. Il ne dédaigne pas une certaine abstraction et le plaisir de l'aventure musicale, pour l'auteur comme pour les interprètes. Le Concerto *Martin Pescatore* pour cordes, *El Remanso del pitido* pour 12 voix, et *El Ruiseñor* pour orchestre sont en cela d'intéressants morceaux de recherche. Tim Souster (1943), dans des œuvres comme *Song of an Average City* ou *Mareas*, se montre un virtuose de l'écriture mixte entre voix ou instruments et électronique. Edward Cowie (1943) est un musicien dont les œuvres complexes regorgent d'idées ravissantes — qualificatif inattendu en matière de musique contemporaine — qu'il semble éparpiller avec beaucoup d'éclectisme dans des partitions comme *Quattro Libri di Palladio* ou son opéra *Commaedia*. Très prolifique, Robin Holloway (1943) aime les contrastes violents qui agitent son *Ode on the Death of God*, réunissant saint Luc et Nietzsche, et plusieurs œuvres d'orchestre.

Bill Hopkins (1943-1981), qui fut l'un des très rares élèves de Jean Barraqué, a également subi l'influence de Samuel Beckett, qu'il exprime dans *Sensation*, où se combinent extase et tension. Brian Chapple (1945) est aussi fasciné par le jazz que séduit par Messiaen et Stravinski. Il montre, dans *Green and Pleasant* pour orchestre, une aisance qui carac-

térise aussi Paul Patterson (1947), dont la musique est passée du sérialisme le plus orthodoxe à un néo-classicisme épris de timbres. Son Concerto pour trompette, le *Kyrie* et le *Gloria*, et l'inénarrable madrigal comique *Time Piece* ne négligent pas pour autant un riche agencement rythmique. Quant à Nicola Lefanu (1947), fille d'Elizabeth Maconchy, elle développe, dans l'œuvre dramatique *The Last Laugh* ou la page instrumentale *Deva*, un tempérament fougueux inscrit dans un contrepoint très solide.

James Dillon (1950) a assimilé l'influence conjuguée de musiques extra-européennes et de l'Ecosse, et cela donne à *Evening Rain* un climat étrangement mélancolique. Simon Bainbridge (1952) possède, lui, un étonnant don poétique qu'il a insufflé dans *People of the Dawn*, tandis que Dominic Muldowney (1952) montre un caractère plus dramatique dans *Six Psalms*. Avec *Océan de Terre* d'après Apollinaire, Oliver Knussen (1952) élabore un langage aux fines harmonies, alors que Robert Saxton (1953), dans sa Toccata pour violoncelle, se consacre aux lignes musicales. Malcolm Singer (1953), quant à lui, est sensible aux timbres, dont regorgent les *Fragments* pour quatuor à cordes, le *Kyrie*, l'*Agnus Dei* pour chœurs, *The Icarus Toccata* pour deux pianos et le Concerto pour violon.

Cette liste de compositeurs encore très jeunes n'est en rien exhaustive, et nombreux sont ceux qui ont, depuis longtemps, affirmé leur talent, tels Nigel Osborne, Stephen Oliver, Douglas Young, Bruce Cole, venu du *rock*, Gavin Briars, un adepte de la musique expérimentale, Chris Dench et Benedict Mason.

D'autres encore, ont moins de trente ans, et nous disent déjà avec force qu'il n'est jamais de conclusion ni de fin avec la musique anglaise.

ANNEXES

La tradition chorale anglicane

La présence pluriséculaire de plus de soixante chœurs liturgiques en Angleterre, chantant un répertoire qui va du Moyen Age à nos jours, est remarquable avant tout par sa permanence, à travers la célébration quotidienne de l'*Evensong*.

La première caractéristique de ces chœurs est visuelle : ils portent un habit liturgique qui est propre à chaque fondation, et sont appelés *surpliced choirs*. Dans les statuts de chacun d'entre eux est indiqué le nombre d'enfants et d'hommes chanteurs qui le forment, et ce nombre n'a que peu changé au cours de l'Histoire. Dans toutes les cathédrales, dans les chapelles de *colleges* de Cambridge et d'Oxford, dans les chapelles royales (à Londres et Windsor) et dans les grandes paroisses, se perpétue un rituel musical inchangé, si ce n'est par l'apport, au XIX^e^ siècle, de voix de femmes dans certains chœurs locaux. Cela donne une idée du désastre qu'a représenté en France la disparition des quatre cent maîtrises et plus, recensées en 1791 par l'Assemblée constituante. A égalité de durée, dix ans, la Révolution et le Consulat ont été plus néfastes que la dictature de Cromwell.

L'emplacement des choristes dans les stalles du chœur est d'origine monastique, et conditionne l'écriture musicale et l'interprétation. La disposition en deux groupes qui se font face et sont donc séparés des fidèles par le jubé, non seulement introduit une notion de mystère, mais encore celle de jeux sonores et acoustiques des voix et d'ensembles choraux à géométrie variable.

Les chœurs sont en général formés de 16 à 18 enfants soprani et de 12 adultes (4 alti, 4 ténors et 4 basses), une disparité entre les pupitres due sans doute à la place privilégiée de l'enfant dans la musique anglaise, et qui est à l'origine de la sonorité assez singulière de ces maîtrises. Cette couleur cristalline et asexuée, sans doute héritée du *Tudor Revival* victorien et de l' « angélisme » romantique, aujourd'hui remise en question, est surtout due à l'éducation des

soprani, appelés *trebles*, et qui suivent dans les *choir schools* une éducation musicale et générale. Du *probationer* (novice) de 6-7 ans au *boy chorister* (jusque vers 12-13 ans), tous reçoivent un enseignement vocal qui semble empirique et privilégie le plus souvent les seules résonances de tête (sans vibrato sur les deux octaves de la voix, du mi^3 au mi^5). Dans la vie courante, les enfants mêlent de façon naturelle les résonances de poitrine et de tête, qui différencient parfois les *trebles* tenant la partie supérieure des *meanes*, au registre plus grave, et chantant les parties intermédiaires dans des œuvres à plus de 2 voix de soprani. Certains soprani font aussi de véritables carrières de solistes.

Face à la voix d'enfant, nettement favorisée par les chœurs anglicans, la tradition de l'alto masculin, vivace dans toute l'Europe jusqu'au début du XIX^e^ siècle a été, jusqu'à ces dernières années, l'apanage des Anglais. Appelée *counter-tenor* (partie contre le ténor, voix principale ou « teneur » du plain-chant médiéval), cette voix est l'équivalent de la *haute contre* connue en France (partie haute contre le ténor). Dans les chœurs anglais, les *high countertenors* utilisent uniquement leur registre de tête (commun et naturel, rappelons-le, à tous les hommes), et ne semblent guère avoir tenu des parties solistes hors de l'église. Ces falsettistes (de l'italien *falsetto*), basses à l'origine, s'illustrent dans la récente école anglaise inaugurée par Alfred Deller (bien qu'il y ait eu d'excellents *high countertenors* au début du siècle). Ils n'ont jamais concurrencé les *low countertenors*, dont la voix de « base » est le ténor, qui utilisent le registre de tête dans les aigus, et celui de poitrine dans les graves, faisant en sorte d'atténuer le « passage » entre les deux registres de leur voix. Handel a souvent fait appel à eux, surtout Russel, qui a chanté le rôle de David dans *Saül*, après avoir participé à une reprise du *Beggar's Opera*. Seuls de tels solistes pouvaient paraître face aux grands castrats dont les falsettistes tiennent aujourd'hui les rôles dans les reconstitutions d'opéras anciens.

Lay clerks (clercs laïcs rémunérés) comme les *countertenors*, les ténors et les basses ont presque tous été *trebles*, ce qui explique leur technique vocale souple et légère. Parmi eux se recrutent souvent les organistes et chefs de chœurs, après examen musical et sur désignation du chapitre des cathédrales ou le corps professoral des *colleges* universitaires.

Cette pratique collégiale de la musique est l'atout majeur des chœurs anglicans, dans lesquels le sentiment d'appartenance au groupe domine. Même l'indifférence spirituelle de certains chanteurs n'infléchit pas le cours de cette discipline collective de l'esprit, à l'écoute du sens profond des signes, et dans l'unique but de chanter chaque jour la gloire de Dieu.

Les traditions musicales populaires des îles Britanniques

1. **L'Angleterre et sa musique populaire.** — Le terme *folk song* est apparu au XIX^e siècle, à l'initiative de Cecil Sharp, qui mit en valeur le rôle de l'interprète dans la transmission par voie orale des traditions britanniques. Toujours dépendante du chant et de la danse, la musique populaire n'a jamais vraiment été coupée de la musique savante. Les messes du XVI^e siècle (*Western Wynde*, par exemple) nous rappellent les liens qui existent entre un *tune* (air) populaire et les répertoires les plus sophistiqués. Le *ballad opera* du XVIII^e siècle est un autre maillon de cette chaîne ininterrompue.

Les caractéristiques de la musique populaire britanniques sont souvent locales et dominées par les rapports langage-musique, qui influent sur la prosodie et les rythmes. La nature syllabique du *folk song* détermine son accompagnement musical, le plus souvent établi sur de brèves formules répétées (4 vers de 4 pieds, ou alternés de 2 ou 3 pieds). L'anacrouse (ou « levée ») est très fréquente, les rimes féminines rares, et la structure strophique et modale du *folk song* suggère de nombreuses improvisations à l'interprète (dans l'emploi du *tempo*, des rythmes, ou même des gammes non tempérées qu'utilisent les chanteurs-diseurs). La valeur rhétorique de l'ornementation est aussi considérable, alors que l'instrument, plutôt destiné à l'accompagnement des danses, ne soutient pas automatiquement la voix.

Les textes se rapportent le plus souvent à la vie quotidienne, mais aussi à un monde idéalisé, ce qui explique l'apparente contradiction entre textes et musiques de caractères différents. Les refrains sont souvent formés d'onomatopées appelées *jingles*. Les

chansons d'amour et de travail ou de rue, les berceuses, les *carols*, dont les textes sont souvent imprimés, se sont diffusés à travers l'empire britannique, et surtout développés en Amérique du Nord, sous des formes enrichies par le *melting pot* de ce continent.

La danse, élément capital, peut avoir un rôle rituel ou cérémonial et faire appel à des costumes et accessoires ou masques très élaborés, destinés aux seuls hommes, alors que les danses populaires, aux pas simples et aux formations variées, sont mixtes, et se retrouvent elles aussi en Amérique septentrionale, à travers la *country dance and music*. Il ne faut pas oublier non plus que de nombreux *tunes* de danse ont inspiré des compositeurs comme Byrd, Farnaby ou Purcell, et que le célébrissime *Greensleeves* existe sous mille et une formes populaires ou savantes.

Quant aux instruments, c'est souvent d'eux que dépend le caractère des mélodies. Les *pipe and tabor* (flûte à 3 trous et tambourin joués par un seul musicien) sont les principaux instruments utilisés, avec le *fiddle* (vielle) et la *bagpipe* (cornemuse). Abandonnés vers la fin du XIX^e^ siècle, les premiers d'entre eux sont aujourd'hui remplacés par le violon, le *melodeon* (accordéon à boutons) et un instrument apparenté, le *concertina*, qui pourvoient à l'accompagnement des danses et chansons populaires.

2. L'Irlande

1171 : Conquête par Henry II Plantagenêt.

XVII^e^ siècle : Installation de colonies écossaises protestantes en Ulster.

1800 : Acte d'Union entre la Grande-Bretagne et l'Irlande (Royaume-Uni).

1846-1849 : Grande famine (700 000 morts et 800 000 émigrés, surtout en Amérique).

1921 : Autonomie *(Home Rule)* de l'Irlande, sans l'Ulster, après soixante-quinze ans d'insurrections (des *Sinn Fein*, « nous seuls ») et une guerre d'indépendance.

1949 : La République d'Irlande (Eire) quitte le Commonwealth, l'Ulster reste anglais.
1968 : Emeutes en Ulster opposant catholiques et protestants, auxquelles s'ajoute peu à peu le terrorisme indépendantiste de l'*Irish Republican Army* « provisoire » catholique (IRA).
1972 : Entrée de l'Eire dans la CEE.

L'existence mouvementée de l'Irlande depuis mille ans, sa résistance à la domination britannique et les affrontements des dernières années mettent un peu « hors sujet » l'étude de la musique irlandaise dans un cadre anglais, mais il vaut la peine de remarquer que la romanisation religieuse et l'anglicisation politique de l'île au Moyen Age n'ont pas réussi à nuire à la musique irlandaise, dont l'originalité première était la liturgie chrétienne celtique (et non romaine) de son Eglise primitive, très prosélyte sur le continent jusqu'au XII^e siècle.

L'autre caractéristique de l'Irlande est la présence des « harpeurs », dans la tradition des bardes celtes. D'environ 1200 à 1650, ils ont accompagné sur leurs instruments la très riche poésie irlandaise, chantée ou récitée. Leur souvenir, disparu au début du XIX^e siècle, est en train de renaître. A cette époque, la musique irlandaise savante était tout à fait colonisée, du moins dans les villes, car les campagnes poursuivaient leurs traditions, dont sortent les *ballad operas* sur des mélodies nationales composées au XVIII^e siècle. Pendant le *Folk Song Revival* du XIX^e siècle, les musiciens savants (Balfe, Field, Stanford) désertent l'Irlande pour Londres, mais, au début du XX^e siècle, deux opéras en gaélique ont tenté de prolonger le renouveau musical populaire et national.

Grâce au Cecil Sharp irlandais, Edward Bunting, nous connaissons mieux la musique populaire irlandaise, souvent proche de la britannique, si ce n'est que son ornementation semble plus organique. Le *folk song* irlandais est sentimental, lyrique, d'une qualité poétique supérieure à celle de la musique, quelquefois empreint de la *ráimeis*, ce « grain de folie » typiquement celtique. On trouve également en Irlande un important *corpus* de *folk songs* en langue anglaise, moins original.

La danse populaire irlandaise, largement diffusée par l'émigration aux Etats-Unis, comprend différentes sortes de *jig* (gigue), de *reel* (danse fluide et vive), et de *hornpipe*, interprétées sur des instruments apparentés à ceux des îles voisines, si l'on excepte, bien sûr, la harpe irlandaise, si populaire qu'elle est devenue l'emblème national.

3. Le pays de Galles

1282 : Rattachement à l'Angleterre.
1536 : Acte d'Union complète.

Perpétuée par la vivacité linguistique du gallois et l'économie essentiellement agricole du pays, la musique galloise a tenté de résister, pendant longtemps avec un certain succès, à l'hégémonie politique et religieuse anglaise. Ses origines remontent au moins à l'Age du bronze : on connaît des *ringing rocks*, lithophones aux fonctions rituelles. Le souvenir des druides reste dans les harpes construites sur des andouillers, et les trompettes nous rappellent la réputation de la musique militaire galloise au Moyen Age. Un témoignagne fait allusion aux « jeunes chantant doucement les louanges de Dieu », ce qui suggère peut-être l'emploi d'enfants dans la musique sacrée entre le Ve et le VIIIe siècle. Vers 830, un observateur décrit les pèlerins à Saint-Jacques-de-Compostelle s'accompagnant « on the British and Welsh harp and *crwth* » (sorte de lyre pouvant se jouer avec un archet, et remplacée par le violon au cours du XVIIIe siècle).

La réputation poétique, oratoire et vocale des Gallois justifie une législation du Xe siècle, qui organise hiérarchiquement les activités des bardes, dont certains sont itinérants. Au début du XIIe siècle, l'influence poétique et musicale de l'Irlande se fait sentir, à travers les formes du quatrain et du couplet. Lors de « congrès » et concours nombreux, surtout au XVIe siècle, les musiciens élaborent un *corpus* dont les premières notations datent de 1613. Des pièces pour harpe assez librement variées et suggérant l'accompagnement d'une voix, témoignent d'une vie musicale profane active, alors que la musique sacrée se dégrade peu à peu, réduite à des hymnes lors des ravages du méthodisme sur la population galloise au XVIIIe siècle. L'emploi de mélodies irlandaises au XIXe siècle, l'édition de nombreux recueils de musique instrumentale et des concours centenaires (ou *eisteddfodau*) exaltent la vie musicale de la nation. Une forme de chant varié à la harpe et par la voix (le *canu penillion*) apparaît dans ces manifestations, alors que de longues et libres *ballads* et chansons de rues, remplaçant la presse dans les régions industrielles du Sud, au XVIIIe siècle, disparaissent peu à peu.

Enfin, la naissance, au XIXe siècle, d'une école de compositeurs gallois, fondée sur la pratique chorale (aujourd'hui grâce à des chœurs d'hommes) et l'étude ordonnée de la *folk music* galloise, ont contribué à vivifier le patrimoine musical du pays. Les chansons pastorales, les lamentations ou les pièces satiriques, les *ballads* et les

carols du peuple irlandais trouvent ainsi des échos élaborés par des créateurs savants, tout en continuant à vivre dans une pratique journalière, vocale et instrumentale.

4. L'Ecosse

1560 : Adoption de la Réforme calviniste.
1603 : Le roi James VI d'Ecosse monte sur le trône anglais (deux royaumes séparés).
1707 : Acte d'Union définitive en un royaume.
1746 : Défaite de James (III) Stuart, prétendant catholique au trône ; les indépendantistes écossais renoncent à la lutte.

Les premiers témoignages certains de musique écossaise datent seulement du XIII^e^ siècle, avec une école d'*organum* et de *conductus*. Les universités fondées au XV^e^ siècle incluaient la musique dans leur enseignement, et la *Chapel Royal* écossaise a développé une musique influencée par les écoles bourguignonne et flamande, la chanson profane s'inspirant de modèles français.

Mis à part la Cour, plus cosmopolite, l'Ecosse a beaucoup souffert des règles imposées à la musique par des réformateurs excessifs qui n'autorisaient qu'hymnes et psaumes (l'orgue écossais date du XIX^e^ siècle !). Après le départ de la Cour pour Londres, les musiciens continuent à suivre, pour quelques élites, les modes européennes, tempérées par l'austérité presbytérienne. Mais l'union avec l'Angleterre a au moins l'effet bénéfique de susciter un *Folk Song Revival* nationaliste dès le XVIII^e^ siècle. Il se poursuit encore aujourd'hui, avec le soutien d'une riche école de compositeurs, qui viennent enrichir la très ancienne tradition poétique de l'Ecosse (1).

Si l'on excepte les traditions particulières aux îles Shetland et Orcades, la musique populaire écossaise se partage entre les *scots* des Lowlands et les gaéliques des Highlands. La modalité et l'ornementation caractérisent les chants de ces deux cultures souvent très différentes.

Dans les Lowlands, des *songs* raffinés expriment les sentiments, les *ballads* ont un tour narratif. Dans les Highlands, les *heroic ballads* du Moyen Age chantent le roi Arthur ou le barde Ossian, les *òrán mòr* du XVII^e^ siècle la gloire des chefs locaux, tandis qu'existent de nombreux exemples de chants populaires collectifs (*puirt-a-beul*, *fairy songs* aux sujets « merveilleux », chants de moissons). Hérités

(1) Francesco Barsanti, au XVIII^e^ siècle, a écrit des mélodies en écossais. Haydn et Beethoven ont arrangé, l'un quatre cents, l'autre cent quatre-vingts mélodies populaires britanniques.

de la Réforme, les Psaumes de David traduits en gaélique, adaptés sur des mélodies populaires, étaient lus et chantés aux fidèles, avant d'être repris ensemble. Aujourd'hui, surtout dans l'île de Lewis, leur ornementation superlative, étonnante, libre et variée, qu'auraient honnie les austères réformateurs presbytériens, fait l'admiration des auditeurs, surtout lorsque plusieurs voix se superposent de façon aléatoire.

Dans le domaine instrumental, les deux cultures utilisent des harpes, des *bagpipes* et *fiddles*, souvent joués par des dynasties de musiciens. Elles ne dédaignent pas, à côté d'une musique de danse pour ensemble, une musique « pure » pour solistes. Les *bagpipers* ont ainsi créé le *pibroch*, suite de variations de plus en plus ardues sur un *ground*, tradition illustrée dans des concours et poursuivie dans la musique militaire. Le répertoire soliste des harpes et des *fiddles*, épanoui au XVIII^e^ siècle, se situe également à la frontière entre la *folk music* et la musique savante.

La « popular music » anglaise jusqu'en 1940

Les premiers échos de *popular music* se sont fait entendre vers 1880, aux Etats-Unis, et ne sont parvenus en Europe qu'au début du XX^e^ siècle, bien que leur cause première remonte à la Révolution industrielle du XVIII^e^ siècle. Avec l'essor économique s'est développé, dans les classes moyennes « montantes » des villes, un goût de musiques faciles comme l'opéra-comique, la danse, la musique « légère », maillon citadin entre la *folk music* des campagnes et la musique « sérieuse » des salons.

Accessible même au pire néophyte, d'exécution aisée et de diffusion facile sur feuilles volantes, cette musique n'a pas manqué d'intéresser les industriels de la reproduction musicale. D'autre part, la facilité progressive des moyens de communication a mis en contact des formes diverses de *popular music* avec des courants venus d'Afrique, d'Amérique du Nord et d'Asie, singulièrement rapprochés de publics de plus en plus jeunes.

A l'origine, en Angleterre, la *popular music* était diffusée de village en ville par des musiciens itinérants qui colportaient même des airs d'opéras populaires. A l'ère industrielle, les progrès de la facture instrumentale, de l'impression et de l'éducation ont touché des populations avides de kiosques à musique dans les jardins et de *music halls*, parallèlement à une pratique privée. Des *ballads* sentimentales et pièces suaves pour violon ou piano, des arrangements de pages célèbres ont été donnés en pâture au public. Les *Popular Concerts* ou les spectacles de Covent Garden, les salles de danse, les musiques militaires, tout a été prétexte à une orgie de musique, qui valut à l'Angleterre la création du *Faust* de Gounod dans un « café chantant ». Le *music hall* creuse un fossé grandissant entre les genres musicaux, s'éloignant des styles victoriens avec les *music plays* et les *musical comedies* mettant en valeur l'esthétique de jeunes actrices, même si des compositeurs comme Sidney Jones étaient d'une suffisante qualité pour être copieusement « piratés ».

Dès le XIX^e^ siècle, l'arrivée des *minstrels* américains, blancs au visage ciré chantant des *negro melodies*, puis des chansons comme la « scie » *Ta-ra-ra-boom-der-é*, les marches de Souza avec des rythmes de *cake-walk* ou de *two-step*, la *valse-boston* langoureuse (concurrencée par le *tango*), et le tout nouveau *rag time* illustré par Irving Berlin, consacrent le raz de marée américain sur la *popular music* britannique.

Après la Première Guerre mondiale commence le règne du *fox-trot*, du *charleston*, du *black-bottom* et du *jazz*, expressions américaines de danse et de « musique pure » qui font le succès des hôtels de luxe. Les comédies musicales d'un Ivan Caryll pour qui Sacha Guitry avait à l'origine écrit son *Amour masqué*, ou les *light lyrical songs* d'Horatio Nicholls, ont toutes les peines à résister au flux des pièces améri-

caines G. M. Cohan, S. Romberg, J. Kern, G. Gershwin ou C. Porter, souvent spécialement écrites pour Londres.

L'astuce commerciale des éditeurs, les progrès de l'enregistrement et de la diffusion musicale, l'apparition du cinéma, dont l'illustration sonore emploie compositeurs et instrumentistes, mais aussi le succès remporté aux Etats-Unis par les *broadside ballads* anglaises et les mélodies irlandaises, nous rappellent les contacts entre *popular music*, des deux côtés de l'Atlantique.

La « popular music » anglaise depuis la Seconde Guerre mondiale

Grâce en particulier à la présence de soldats américains en Europe à la fin des hostilités, la *popular music* devient anglo-américaine, le public ayant déjà été touché par la vogue du *swing* dans les années 1930. Le *rock and roll*, pur produit des métropoles américaines bien éloigné de la *country music* traditionnelle, a tout pour surprendre, car il remet nombre de valeurs établies en cause et met à jour une civilisation des *medias*, de la consommation et de la jeunesse. Fabuleux potentiel commercial, il envahit l'Angleterre, dont les *Teddy boys*, fascinés par la violente sexualité exprimée par ses rythmes et sa vocalité, l'accueillent à bras ouverts.

L'Angleterre hésite quelque temps avant de se forger un langage *rock and roll* propre, suscitant des artistes très américanisés comme Tommy Steele ou Cliff Richard. Assez vite, la tradition britannique du *song* qui valorise plus le chanteur que l'auteur, donne le succès à des groupes comme les Rolling Stones. Mais, en 1964, les Beatles offrent au *rock and roll* national une audience nouvelle. Avec les moyens de

tout le monde, ils créent un style très anglais, simple, dominé par une pulsation binaire modérée avec ses accents distinctifs sur les deuxième et quatrième temps, l'accompagnement se faisant avec trois guitares et batterie. Leur style vocal n'est pas sans rapports avec la tradition chorale anglaise, et sert parfaitement, comme Dowland au XVI^e siècle, l'amour, la tendresse et l'amitié, leurs trois sujets de choix. Jusqu'à la fin de leur carrière commune, en 1970, le style des Beatles a intelligemment évolué, alors que, anoblis par la reine et devenus monuments nationaux, ils représentaient déjà l'apogée du *rock and roll* anglais et un grand moment de la musique.

Le *Rock Movement* qui domine l'Angleterre depuis vingt ans s'est modifié au contact du *blues* et du *rythm'n'blues* américains, révélant John Mayall ou Eric Clapton. Le courant *folk* américain de Bob Dylan a rapproché des musiciens comme Donovan de leurs racines populaires, tandis que des « chercheurs » plus intellectuels comme le Pink Floyd se sont créé un espace sonore poétique proche de Byrd ou de Stockhausen. Les vagues *mods* ou *beatniks* relèvent plus d'une quête d'identité que d'une pensée musicale. De plus, le cycle infernal de tournées orchestrées par les *media*, de festivals géants comme Wight et Woodstock, en 1969, et une épidémie de groupes éphémères d'un douteux aloi ont orienté le *rock* sur la route perverse du *show business* international. Il entre dans une décadence dorée, avec la curieuse inspiration à la Dickens de Genesis, l'esthétisme wildien de David Bowie, ou la virtuosité instrumentale d'Elton John et du groupe Jethro Tull.

Le *rock* anglais reste éclectique, se teinte parfois d'engagements politiques et sociaux, se mêle à d'autres *popular musics* comme le *reggae* jamaïcain, se laisse séduire par les orchestres de synthétiseurs

comme le groupe Emerson, Lake and Palmer, « fauteur » d'un *rock* mâtiné de *jazz*, de *folk song*, d'hymnes, de... Bach et Moussorgski !

Le *rock* anglais a aussi connu une période *hard* assez violente, des chanteurs sensibles et révoltés comme Joe Cocker, des progressistes, des marginaux, les *punks* vomissant l'*establishment rock*, et la *New Wave*, dernier avatar, vers 1980, d'un genre musical qui n'a pas fini d'étonner.

APPENDICE

SHAKESPEARE ET LA MUSIQUE

William Shakespeare (1564-1616) est sans doute avec Victor Hugo le poète-dramaturge occidental le plus associé à la musique. Le rôle indispensable mais complémentaire de celle-ci dans ses très nombreuses pièces nous vaut, de son temps, une centaine de *songs* et de pages instrumentales. On y trouve de simples accompagnements de sérénades ou de batailles, des pièces suggérant le sommeil, l'amour ou des éléments magiques, mais aussi des pages qui décrivent le caractère ou l'état d'âme des personnages, voire les transformations qui peuvent s'opérer en eux au cours d'une scène.

Shakespeare n'avait généralement pas recours à des musiciens et chanteurs spécialistes, mais plutôt à l'équivalent d'un artiste de comédie musicale actuel. De plus, contrairement à nombre de ses collègues, il n'employait les enfants que dans des cas très précis (esprits, fées, très jeunes filles). Les contrastes de caractère entre différents instruments (cordes et vents, surtout) contribuaient à ces effets de couleurs dramatiques auxquelles Shakespeare était attaché. Il s'agissait cependant de musiques simples, de manière, par exemple, à ce qu'un musicien inexpérimenté puisse accompagner lui-même sa sérénade amoureuse au luth, bien que l'on trouve également des œuvres plus sophistiquées. Dans ce cas, la partie vocale est parfois

très ornée car, comme pour Pablo Casals, « L'ornement est l'exaltation de la note », pour Shakespeare, l'ornement est l'exaltation du mot, et doit permettre une plus subtile compréhension du texte.

Les indications de « mise en scène » données par Shakespeare pour les interventions musicales confirment leur parfaite intégration au drame. Un personnage de rang élevé ne s'exprime généralement pas directement en musique, car ce serait déchoir, mais un « faire-valoir » anonyme le remplace, tout comme un instrumentiste joue en coulisse, si l'acteur ne sait pas s'accompagner ou a les mains occupées. Seule une profonde émotion, la folie, la solitude ou l'intimité d'un lieu autorise un rôle principal, surtout chez les femmes, à s'exprimer par le chant. Cette précision des choix musicaux est moins sensible chez les contemporains de Shakespeare, qui étaient parfois plus exigeants sur la qualité de l'interprétation que sur sa justification dramatique.

Who is Silvia (The Two Gentlemen of Verona), *O Mistriss mine (Twelfth Night)*, *Take, o take those lips away (Measure for Measure)*, *Where the bee sucks (The Tempest)*, *It was a lover and his lass (As you like it)*, *The Willow song (Othello)*, *When griping griefs (Romeo and Juliet)*, et *Caleno custure me (Henry V)* sont parmi les textes de Shakespeare les plus célèbres pour la musique qui les accompagne, due à de nombreux auteurs anonymes, mais aussi à T. Morley, J. Wilson ou R. Johnson.

Mais, souvent, les illustrations musicales de textes shakespeariens ne sont pas contemporaines du dramaturge. Elles datent de reprises de ses pièces, que la guerre civile et le Commonwealth avaient empêché d'être longtemps diffusées. A la Restauration, les mises « au goût du jour » ont été catastrophiques pour l'intégrité littéraire et bien sûr dramatique des pièces

de Shakespeare, ce qui n'a pas empêché leur grand succès.

Le quasi-monopole du théâtre à Londres possédé par deux sociétés, de 1660 à 1850, a ainsi permis que se perpétue une tradition néo-shakespearienne, T. Arne, W. Boyce, C. Dibdin (mais jamais Handel) succédant à M. Locke et H. Purcell pour les mises en musique.

Au XIX^e siècle, Shakespeare est traduit et touche le continent, ce qui nous vaut *A Midsummer Night's Dream* de Mendelssohn, *Beatrice et Benedict* de Berlioz, le Poème symphonique *Hamlet* de Liszt, l'Ouverture *Roméo et Juliette* de Tchaïkovski, le *Falstaff* d'Elgar, le *Macbeth* de R. Strauss, des Lieder et environ deux cents musiques de scène.

Rossini et Verdi ont écrit, pour la scène, un *Otello* chacun, *Measure for Measure* inspira *Das Liebesverbot* au jeune Wagner, et Otto Nicolaï composa un opéra au succès triomphal dans les pays allemands, *Die lustigen Weiber von Windsor*. Verdi, s'il n'a jamais écrit le *King Lear* qu'il projetait, nous a donné à quatre-vingts ans un *Falstaff* qui est l'apothéose de l'illustration shakespearienne (1).

De nombreux musiciens britanniques ont été inspirés par Shakespeare. Après Balfe, Stanford et Holst, Vaughan-Williams et Britten *(A Midsummer Night's Dream)* ont poursuivi la tradition, tout comme l'Américain Ernest Bloch ou l'Italien Gian Francesco Malipiero, et beaucoup de mélodistes. Le ballet *Roméo et Juliette* de Prokofiev, et les films shakespeariens joués par Laurence Olivier et illustrés par Walton ont encore enrichi le *corpus* des musiques dont Shakespeare est l'origine.

(1) Antonio Salieri, le rival de Mozart, est aussi l'auteur d'un *Falstaff ossia le tre burle*, opéra-comique composé pour Vienne en 1799.

GLOSSAIRE

Anthem : Chant fondé sur un texte religieux ou moral en anglais, généralement destiné à la liturgie anglicane sous forme de chœurs non accompagnés *(Full A.)*, de soli et de chœurs alternés *(Verse A.)*, ou de voix seules avec orgue ou instruments *(Solo A.)*, en usage de la Renaissance à nos jours.

Antiphon : Chant liturgique en prose latine, suivant un psaume auquel il est associé, souvent même sur le plan thématique, en usage jusqu'à la fin du Moyen Age.

Ballad : Chanson d'origine populaire et médiévale qui est narrative, dramatique ou lyrique, en usage du Moyen Age au XIX^e^ siècle, sous des formes diverses.

Bandora : Instrument à cordes de métal pincées, de forme échancrée et de registre grave.

Cantus firmus : Mélodie généralement empruntée au plain-chant, présentée en valeurs longues et utilisée, du Moyen Age au XVI^e^ siècle, comme fondement d'œuvres polyphoniques.

Catch : Canon à 3 ou plusieurs voix d'hommes, appelé *Round* lorsqu'il est « perpétuel », populaire en Angleterre du XVI^e^ au XVIII^e^ siècle.

Chacony : Danse ternaire (Chaconne) souvent en forme de variations sur une basse obstinée.

Cittern : Instrument à cordes pincées métalliques (Cistre), joué avec un plectre.

Concerto grosso : Œuvre instrumentale opposant un petit ensemble de solistes *(Concertino)* à un orchestre (*Ripieno* ou *Tutti*).

Conductus : Chant sacré latin fondé sur un thème original et sur l'articulation syllabique simultanée des voix (XII^e^ et XIII^e^ siècle).

Consort : Terme général qui désigne soit des ensembles vocaux ou instrumentaux (combinés ou non), soit la musique qui leur est destinée, soit les interprètes eux-mêmes.

Discant : Polyphonie ajoutant à une mélodie de plain-chant donnée comme base, une ou plusieurs parties écrites « note

contre note », en mouvements contraires, prohibant les dissonances, et utilisée jusqu'au XV^e siècle.

Evensong : Office anglican du soir cumulant les prières de Vêpres et de Complies.

Faburden : Polyphonie utilisant des transferts de mélodies entre voix (jusqu'au XV^e siècle).

Fala : Chanson dansée homophonique utilisant les syllabes *fa-la* dans son texte, employées à titre d'onomatopées, et très en vogue à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle.

False relation : Contradiction chromatique entre deux notes de nom semblable mais altérées différemment, soit dans un accord, soit dans deux accords successifs.

Glee : Pièce à 3 ou plusieurs voix d'hommes, non accompagnés, très simplement harmonisée, et en faveur du XVII^e au XIX^e siècle.

Ground : Mélodie souvent placée à la basse *(Ground bass)* sous forme de mouvement perpétuel « à variations », apparue à la fin du XVI^e siècle.

Gymel : Contrepoint à 2 voix parallèles (du latin *gemellus*) utilisé de différentes manières en Angleterre, du milieu du XII^e au XVI^e siècle.

Hornpipe : Danse populaire rapide et assez fruste, probablement dérivée d'un instrument à vent gallois du même nom.

Isorythmie : Répétition périodique ou récurrence de configurations rythmiques dans les motets des XIV^e et XV^e siècles.

Lesson : Terme anglais pour désigner un exercice instrumental ou même une œuvre pour clavier.

Masque : Divertissement anglais typique des XVI^e et XVII^e siècles, au sujet allégorique ou mythologique, utilisant théâtre, poésie, danse, et musique, dans des décors très élaborés.

Matins : Office anglican matinal « panaché » de tous les offices de la nuit et du matin.

Opera seria : Opéra au sujet historique ou mythologique sérieux (par opposition à l'*opera buffa*), en vogue surtout au XVIII^e siècle.

Organum : Polyphonie mélismatique (du mot latin qui signifie « instrument » ou « orgue ») développée par des voix secondaires au-dessus d'un plain-chant, jusqu'au XIII^e siècle.

Orpharion : Instrument à cordes pincées métalliques de la famille de la *Bandora* (XVI^e siècle).

Pasticcio : Œuvre profane ou sacrée constituée d'extraits originaux ou empruntés d'auteurs variés, qui peut prendre un tour parodique grâce au livret (XVIII^e siècle).

Partsong : Pièce profane à 2 ou plusieurs voix sans accompagnement indépendant, à destination plutôt chorale, tandis que le *Madrigal* est plutôt « soliste » (du XVI^e au XX^e siècle).

Rondellus : Désigne à la fois une œuvre et la technique de composition qu'elle emploie, à 3 voix qui répètent le refrain d'une chanson en échangeant leurs parties (XIII^e siècle).

Service : Ensemble formé le plus souvent du *Magnificat* et du *Nunc dimittis*, dans la même tonalité, incorporé à l'*Evensong*.

Virginal : Terme anglais, général pour les instruments à clavier et cordes pincées, mais surtout un petit instrument rectangulaire à un clavier, souvent joué par les jeunes filles.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

Candé (Roland de), Petite histoire de la musique anglaise, Paris, Librairie Larousse, 1952.
Dister (Alain), Le Rock anglais, coll. « Rock et Folk », Paris, Albin Michel, 1973.
Fernandez (Dominique), La rose des Tudors, coll. « Idée fixe », Paris, Julliard, 1976.
Gallois (Jean), Haendel, coll. « Solfèges », n° 39, Paris, Editions du Seuil, 1980.
Labie (Jean-François), G. F. Haendel, coll. « Diapason », Paris, Robert Laffont, 1980.
Michon (Jacques), La musique anglaise, coll. U2, Paris, Librairie Armand Colin, 1970.
The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Londres, Macmillan Publishers Ltd., 1980.
Supplément au Programme du septième Festival de Musique ancienne de Saintes, La musique anglaise (articles de Christian Gaumy et Harry Halbreich), CIRMAR, 1977.

Toute mon amicale reconnaissance à Christian Gaumy, pour l'aide précieuse qu'il m'a apportée, grâce à ses vastes connaissances sur la musique anglicane et à son intelligente intuition de l'humanisme britannique.

INDEX

Ne sont indiqués que les compositeurs dont au moins une œuvre est citée ou analysée.

Ariosti A., 54.
Arne T., 53, 55.
Arnold M., 93.

Bach J., 64.
Bainbridge S., 104.
Balfe M., 64.
Bantock G., 73.
Batten A., 39.
Bax A., 77, 80.
Bedford D., 98.
Bedyngham J., 14.
Benjamin A., 82-83.
Bennett R. R., 98-99.
Bennett W. S., 62.
Berkeley L., 81-83.
Berners (lord), 78, 80.
Birtwistle H., 98-100.
Blake D., 98.
Bliss A., 81-82.
Blitheman J., 22.
Blow J., 43-45.
Bononcini G., 54, 56.
Boyce W., 53, 55.
Brian H., 78.
Bridge F., 80.
Britten B., 87-89.
Bull J., 33.
Bush A., 82-83.
Butterworth G., 78, 80.
Byrd W., 35-37.

Campion T., 30.
Cardew C., 98-99.
Chapple B., 103.
Child W., 39.
Clarke J., 44.
Cobbold W., 26.
Coleridge-Taylor S., 74-75.
Cooke H., 42.
Coperario J., 30.
Cornysh W., 19.
Coward N., 82.
Cowen F., 68-69.
Cowie E., 103.
Croft W., 53-54.
Crotch W., 61.

Dalby M., 103.
Danyel J., 30.
Davies P. M., 94-97.
Davies W., 73.
Davy R., 18.
Delius F., 74.
Dering R., 27.
Dibdin C., 64.
Dillon J., 104.
Dowland J., 29-30, 34.
Draghi G. B., 45.
Dunstable J., 12-13.

Elgar E., 70-73.

Farnaby G., 28, 33.
Fayrfax R., 18.
Ferneyhough B., 100-101.
Ferrabosco I^er A., 24.
Ferrabosco II A., 30.
Field J., 65.
Finnissy M., 102-103.
Finzi G., 82-83.
Fricker P. R., 92-93.
Frye W., 14.

Gerhard R., 82-83.
Gibbons O., 24, 28.
Goehr A., 98-99.
Greene M., 53-54.

Hamilton I., 93.
Handel G. F., 57-60.
Harvey J., 97, 100.
Holloway R., 103.
Holst G., 77, 79.
Hopkins B., 103.
Howells H., 81.
Hume T., 47.
Humfrey P., 42-44.
Hygons R., 18.

Ireland J., 77, 80.

Jenkins J., 48.
Johnson R., 30.

Ketelbey A., 75.
Knussen O., 104.

Lawes H., 44.
Lawes W., 39.
Lefanu N., 104.
Linley I T., 64.
Locke M., 40, 45.
Loosemore H., 40.
Lutyens E., 87-88.

Macfarren G., 62.
Mackenzie A., 68-70.
Maconchy E., 88-89.
McEwen J., 74.
Maw N., 99.
Maynard J., 34.
Moeran E. J., 80.
Morley T., 25, 27-28.
Muldowney D., 104.
Mundy W., 21.
Musgrave T., 93.

Nares J., 54.

Ouseley F., 62.

Parry H., 68-70.
Parsons R., 22.
Patterson P., 104.
Peerson M., 28, 33.
Pepusch J., 56.
Philips P., 32.
Plummer J., 13.
Power L., 13.
Purcell H., 48-51.
Pycard ?, 14.

Rainier P., 87.
Ramsey R., 28.
Rawsthorne A., 89.
Rhys P. ap, 19.

Saxton R., 104.
Scott C., 77, 80.
Searle H., 88-89.
Seiber M., 87.
Shaw C., 93.
Sheppard J., 21.
Simpson C., 48.
Singer M., 104.
Smalley R., 101-102.
Smyth E., 73-75.
Somerwell A., 73.
Souster T., 103.
Stainer J., 68.
Stanford C. V., 68-70.
Stanley J., 53.
Stevenson R., 93.
Sullivan A., 69-70.

Tallis T., 21.
Tate P., 88-89.
Tavener J., 102.
Taverner J., 18-19.
Thomas A. G., 69.
Tippett M., 84-86.
Tomkins T., 25.
Turner W., 43.
Tye C., 21.

Vaughan-Williams R., 76-79.

Walton W., 81-84.
Ward J., 25.
Warlock P., 82-83.
Weelkes T., 25, 28.
Wellesz E., 87.
Wesley S., 61.
Wesley S. S., 62.
White R., 21.
Wilbye J., 28.
Wilkynson J., 18.
Williamson M., 98-99.
Wise M., 42.
Wood C., 73.
Wood H., 98.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION 3

CHAPITRE PREMIER. — **La genèse** 6

I. L'Evangile et l'épée, du Ve au XIIIe siècle, 7. — II. La seconde guerre de Cent ans, 10.

CHAPITRE II. — **Sous les ors de la Renaissance** 16

I. Les premiers pas de la Renaissance anglaise, 17. — II. La Reine Vierge et l'orgueil de la musique, 23. — III. William Byrd (1543-1623), 35.

CHAPITRE III. — **La déchéance dorée des Stuart** 38

I. Deux despotismes : les Stuart et Cromwell, 39. — II. Les paradoxes de la Restauration, 41. — III. L' « Orpheus Britannicus », Henry Purcell, 48.

CHAPITRE IV. — **L'Angleterre handélienne** 52

I. La musique anglaise au temps de Handel, 53. — II. George Frideric Handel, 57. — III. Un héritage difficile, 60.

CHAPITRE V. — **Le réveil musical** 66

I. Le temps des pionniers, 68. — II. Elgar et le temps des espoirs, 70. — III. Le temps des certitudes, 75.

CHAPITRE VI. — **L'apocalypse ou la musique anglaise révélée** 91

I. Les révolutionnaires prudents, 91. — II. La génération de l'après-guerre, 94. — III. Les nouveaux venus, 100.

ANNEXES 105

La tradition chorale anglicane, 105. — Les traditions musicales populaires des Iles Britanniques, 107. — La « popular music » anglaise jusqu'en 1940, 112. — La « popular music » anglaise depuis la Seconde Guerre mondiale, 114.

APPENDICE. — **Shakespeare et la musique** 117

GLOSSAIRE 120

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE 123

INDEX 125

Imprimé en France
Imprimerie des Presses Universitaires de France
73, avenue Ronsard, 41100 Vendôme
Janvier 1986 — N° 31 067

Que sais-je ?

COLLECTION ENCYCLOPÉDIQUE

fondée par Paul Angoulvent

Derniers titres parus

2222 **L'Empire ottoman** (D. Kitsikis)

2223 **Les sophistes** (G. Romeyer-Dherbey)

2224 **Textes de politique internationale** (C. Zorgbibe)

2225 **Le système monétaire européen** (A.-D. Schor)

2226 **Statistique épidémiologique** (A. Renaud)

2227 **Les Indiens d'Amérique du Nord** (C. Fohlen)

2228 **Le régime politique espagnol** (D.-G. Lavroff)

2229 **La communication dans l'entreprise** (J.-P. Lehnisch)

2230 **La pragmatique** (F. Armengaud)

2231 **Les villes nouvelles dans le Monde** (C. Chaline)

2232 **Les Lapons** (C. Mériot)

2233 **Les taux de change** (F. Aftalion et E. Losq)

2234 **La télévision par câble** (J. Frèches)

2235 **La décision économique** (R. Charreton et J.-M. Bourdaire)

2236 **La psychologie collective** (P. Mannoni)

2237 **Histoire de la monnaie** (J. Rivoire)

2238 **La persuasion** (L. Bellenger)

2239 **La chirurgie de l'appareil digestif** (P. Moullé-Berteaux et B. Delaitre)

2240 **L'enfant sourd** (P. Aimard et A. Morgon)

2241 **Les ordres monastiques** (J. Dubois)

2242 **L'Alsace** (J. Ritter)

2243 **Les réacteurs atomiques** (D. Blanc)

2244 **L'oto-rhino-laryngologie** (D. Chardin)

2245 **L'information municipale** (P. Langenieux-Villard)

2246 **La musique anglaise** (H. de Rouville)

2247 **L'hermétisme** (F. Bonardel)

2248 **Richard Wagner et la Tétralogie** (J.-C. Berton)

2249 **L'impôt foncier** (J. Comby et V. Renard)

2250 **L'intégrale** (P. Deheuvels)

2251 **La violence** (Y. Michaud)

2252 **La Marine nationale** (H. Haenel et R. Pichon)

2253 **Les fluctuations économiques** (M. Flamant)

2254 **La rémunération des fonctionnaires** (P. Pougnaud)

2255 **Les clubs d'investissement et la Bourse** (M. Bertonèche et C. Vallon)

2256 **Le matérialisme** (O. Bloch)

2257 **Le droit international de la mer** (J. Combacau)

2258 **Les théories mathématiques des populations** (A. Hillion)

2259 **Le vin de Champagne** (A. Garcia)

2260 **Le café-théâtre** (P. Merle)

2261 **Les cyclones** (J. Le Borgne)

2262 **Le marché obligataire français** (F. Bompaire)

2263 **Le doping** (A. Noret)

2264 **Le jeu à XIII** (L. Bonnery et R. Thomas)

2265 **Marx** (P. Fougeyrollas)